ANTON ELTER

DONAREM PATERAS ...

HORAT. CARM. 4,8



BONN 1907
CARL GEORGI, UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI

A. ELTER PROGRAMMATA BONNENSIA N. 26—29 (1905—7)

HERMANN USENER

† 21. 10. 1905

ZUM GEDÄCHTNIS

FRANZ BUECHELER

ZUM 70. GEBURTSTAG

3. 6. 1907

PROGRAMM

ZUR

FEIER DES GEBURTSTAGES

SEINER MAJESTÄT

DES KAISERS UND KÖNIGS

AM 27. JANUAR 1905

HERAUSGEGEBEN VON

REKTOR UND SENAT

DER RHEINISCHEN FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

Inhalt: Donarem pateras (Horat. carm. 4, 8) u. a. von Anton Elter

I.

BONN

CARL GEORGI, UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI

E questo fia suggel, ch' ogni uomo sganni.

Als ich für unsern ersten Bonner Altphilologischen Ferienkurs (1900) 'Etwas aus und über Horaz' vorzutragen versprach, war es meine Absicht zu zeigen, wie bei einem Autor, den um seines innern klassischen Wertes willen der frischen Jugend zu erklären der beneidenswerte Vorzug der Schule ist und um dessen Verständnis die Männer der Praxis sich in besonderer Weise verdient gemacht, auch die Wissenschaft fortfährt ihre Fragen zu stellen und unsere Erkenntnis zu erweitern strebt. Ich wählte dazu eines der schwierigsten Probleme der Horazerklärung, um vor allem durch eine regelrechte philologische Interpretation akademischen Stils von der Tätigkeit eine Probe zu geben, die gleicherweise das Rückgrat unserer Wissenschaft, wie die Grundlage der täglichen Schularbeit ist; daran schlossen sich einige Fragen von allgemeinerer Bedeutung, die ich versuchte, so wie es der Zusammenhang mit sich brachte, sich von selbst entwickeln zu lassen (vgl. N. Jahrb. f. d. klass. Alt. 1900, 503 Gymnasium 1900, 414). Die damaligen Erörterungen erscheinen aus äusseren Gründen hier nur zum Teil; und zwar habe ich für die eigentliche Interpretation von c. 4, 8 auf persönlichen Wunsch mehrerer Zuhörer die Form des Vortrags beibehalten (obwohl er damals mit Rücksicht auf die verfügbare Zeit mehrfach, besonders stark im letzten auf Ennius bezüglichen Teile gekürzt werden musste), statt ihn in die für eine erschöpfende Darstellung bequemere Form der mit Excursen und allerlei Anmerkungen garnierten Abhandlung umzugiessen. Weitere Belege und Ausführungen zur Einzel- und Gesamterklärung sowie eine Reihe anschliessender aber öfters weitauseinandergreifender Spezialuntersuchungen mussten darum einstweilen wieder zurückgestellt werden, um sie ein andermal im Zusammenhange vorzulegen; der nächste Abschnitt dagegen (über das Vierzeilengesetz) ist schon jetzt für sich umgearbeitet. Der Abschluss des Ganzen (über die Verskunst des Horaz und die Anordnung der Oden) nebst fernern Beiträgen zu Horaz soll demnächst folgen. Über c. 1, 20. 1, 28 u. a. habe ich seitdem beim siebten Ferienkurs gesprochen; vgl. inzwischen auch: Die Anordnung der Oden des Horaz, Wiener Studien 10 (1888) 158; Vaticanum, Rhein. Museum 46 (1891) 112. — Ein Versehen in der Paginierung habe ich durch Einschaltung im mittleren Programm so gut es ging zu korrigieren versucht.

τὸ ζητούμενον
ἁλωτόν, ἐκφεύγει δὲ τἀμελούμενον
Sophokles

* * *

Ich möchte ausgehen von der bekannten 8. Ode des 4. Buches *Donarem pateras,* einem Gedicht, das berühmt und berüchtigt ist durch seine Schwierigkeiten und Unverständlichkeiten, das zwar zunächst sich allerliebst anlässt und darum den Leser immer wieder anzieht, dann aber in seinem Hauptteil eine Reihe der unglaublichsten Dinge enthält, wie sie in dieser Art und Häufung kaum ein zweites mal in der gesamten antiken Litteratur sich finden, und das hernach ganz matt und pointelos verläuft; eine wahre Unglücksode, über die bereits Ströme von Tinte und Druckerschwärze geflossen sind, ohne dass es gelungen wäre mit allen Mitteln mildester Interpretation und schärfster Kritik der Schwierigkeiten Herr zu werden, an der allmählich durch Ändern und Schneiden soviel herumkuriert worden ist, bis sie ganz zu Grunde gerichtet war — die Kosten hat natürlich zuletzt der Dichter selbst zu tragen; kurz sozusagen ein inkurabler klinischer Musterfall, und mit den vielen Abnormitäten im ganzen Horaz ein Unikum. Ein Unglück kommt selten allein; indessen der schlimmen Sachen sind doch in diesem einen Gedicht etwas gar zu viele. Da heisst es bekanntlich von einem und demselben Scipio Africanus, dass er den Hannibal besiegt und dass er Carthago zerstört habe, ein Schnitzer in bezug auf die berühmtesten Daten und Personen der römischen Geschichte, den wir bei einem Dichter des Augustischen Zeitalters für ausgeschlossen halten müssen; da finden wir in der Verbindung der Marmordenkmäler mit den Taten und in der Behauptung, dass selbst Taten wie die Vernichtung Carthagos eines Helden Ruhm weniger hell verkünden als des Dichters Verse, einen Mangel an Logik, der zwar unter den Menschen auch einmal vorkommen kann, aber in einem solchen Gedichte dem Autor doch nicht unbemerkt durchgehn sollte; da ist drittens ein so miserabler Vers *non incendia Car|thaginis impiae*, ohne Cäsur, wie es wiederum im ganzen Horaz keinen zweiten gibt, an sich ja vielleicht durch den Eigennamen entschuldbar, aber es ist seltsam, dass das nun auch wieder gerade hier sich finden muss; und viertens ist unsere Ode die einzige Ausnahme von dem Meineke'schen Gesetz, wonach alle Horazischen Gedichte bis auf dieses sich in vierzeilige Strophen zerlegen lassen. Das sind so die gröbsten Anstösse. Anderes kommt dann noch dazu: die lange mythologische Liste am Schluss, man sieht nicht recht zu welchem Zweck, und dabei ein Vers *ornatus viridi tempora pampino*, der wie aus c. 3, 25, 20 *cingentem viridi tempora pampino* gestohlen scheint, u. dgl. m. — was soll man zu allen diesen Dingen sagen?

Man weiss, wie es in solchen Fällen geht: was man nicht erklären kann, das sieht man als Interpolationen an, und was man selber nicht versteht, halst man dem

grossen Unbekannten des finstern Mittelalters auf. Nun haben sich ja die Fluten der Interpolationssuche (oder -Seuche) allmählich verlaufen und wir haben heute auch im Horaz Vieles richtig verstehen gelernt, was zu Peerlkamp's Zeiten unverständlich schien. Aber hier wird selbst die heutige ultrakonservative Interpretation zu schanden, die wirklich schon manchmal Mücken seiht und Kamele verschluckt, nur um alles zu erklären, denn über diese Schwierigkeiten zusammen kommt so kein Mensch hinüber. So scharf Bentley s. Z. mit dem Horazischen Text ins Gericht gegangen, hier versagte auch seine Kunst; der einzige Vers im ganzen Horaz, den er als unecht verwarf, ist V. 17 unserer Ode *non incendia Carthaginis impiae*, heute verlangt das Vierzeilengesetz von den 34 Versen mindestens noch ein zweites Opfer. Aber wenn etwas, so scheint eben durch dieses Gesetz die Tatsache als solche sichergestellt, dass unser Horaztext interpoliert ist und dass in unserer Ode Zusätze von fremder Hand enthalten sind, auf deren Rechnung also wohl auch alle übrigen Absonderlichkeiten zu setzen wären. Das Gedicht wäre so durch Ausscheidung von ein bis zwei Versen vielleicht zu retten, und auf zwei Verse mehr oder weniger käme es ja am Ende nicht an. Aber das bedenkliche daran ist dies, dass wenn auch nur eine einzige Stelle im Horaz interpoliert ist, damit das Vertrauen in die Zuverlässigkeit unserer Überlieferung prinzipiell erschüttert ist. Den Verdacht der Fälschung sollte man zwar nie erheben, ohne sie haarscharf beweisen zu können, und bei einer Textinterpolation gehört dazu, dass man nachweist, warum jemand den betreffenden Zusatz gemacht; aber eine Interpolation im Horaz können wir heute darum nicht leicht ernst genug nehmen, weil sie eine Tatsache schafft, die angesichts der klar vorliegenden Textgeschichte des Horaz vom Altertum ab ein völliges Rätsel ist, trotzdem sie nachgerade als festes Axiom zu gelten pflegt. Es ist also gewiss von grösster Wichtigkeit, auch diese Frage einmal mit allen Mitteln zur Entscheidung zu bringen, wenn es auch nicht der Punkt sein kann, um den es sich für uns in erster Linie handelt. Unsere eigentliche Aufgabe wird vielmehr die sein müssen, vorerst einmal das Gedicht vollständig in allen seinen Teilen durchzunehmen und durch vorurteilsfreie Untersuchung darüber ins Reine zu kommen, was es im Einzelnen und im Ganzen bedeutet; die Frage der Interpolation wird dann wahrscheinlich nicht die einzige bleiben, die die Erklärung uns aufgibt oder die durch sie angeregt wird. Im übrigen lassen wir die verschiedenen Schwierigkeiten der Reihe nach ruhig an uns herankommen, vielleicht sind sie nicht so zahlreich als sie zunächst scheinen könnten, denn zuletzt pflegt in solchen Dingen doch eins am andern zu hängen.

Wenden wir uns demnach sogleich dem ersten Abschnitt zu:

Donarem pateras grataque commodus,
Censorine, meis aera sodalibus,
donarem tripodas, praemia fortium
4 *Graiorum, neque tu pessima munerum*
ferres, divite me scilicet artium,

quas aut Parrhasius protulit aut Scopas,
hic saxo, liquidis ille coloribus
sollers nunc hominem ponere nunc deum.
sed non haec mihi vis, nec tibi talium
res est aut animus deliciarum egens.
gaudes carminibus: carmina possumus
donare, et pretium dicere muneri.

Also schenken würde Horaz Schalen, hübsche Bronzesachen seinen Sodalen mit freigebiger Hand, Dreifüsse wie sie schon die Homerischen Helden als Siegespreis erhielten, und Censorinus würde nicht die schlechtesten der Geschenke bekommen, hätte nur Horaz Kunstwerke von den ersten Meistern der besten Zeit, von Parrhasius oder Scopas aus festem Stein gehauen oder in flüssigen Farben gemalt, sei's Menschenfigur oder Götterbild. — Woher auf einmal diese Gebelaune, diese Spendierlust bei Horaz, dieser Wunsch alle Welt zu bescheeren und seinen Spezialfreund Censorinus im besondern, mit allen möglichen kostbaren und immer kostbarern Gegenständen, die er, nur so ein armer Dichter, ja doch nicht hat? Ist's Weihnachten oder Neujahr, oder hat Censorinus Geburtstag oder Hochzeit, oder ist er gar Senator geworden? Von einem solchen allgemeinen oder persönlichen Anlass zur Bescheerung ist nirgends eine Andeutung zu finden. Er ist ja auch gar nicht in der Lage solch kostspielige Geschenke zu machen, und selbst wenn er's könnte, würde er es nicht tun, denn solcher feinen Sachen hat Censorinus schon mehr wie genug, und er ist auch nicht einmal ein besonderer Freund davon. Also warum denn eigentlich möchte er ihm solche Geschenke, wie er sie aufzählt, darbringen können, wenn es ihm doch nicht Ernst damit ist? Es ist klar, es ist kein besonderer Tag, wo er Censorinus ein Angebinde überreichen müsste, und er denkt auch nicht daran allen Genossen des Kreises, zu dem Censorinus gehört, Geschenke zu machen, sondern dem Censorinus allein möchte er eine Aufmerksamkeit erweisen und er weiss gewiss schon was er ihm geben möchte, er möchte ihm offenbar etwas bestimmtes schenken ohne besondern Anlass und weiss nur nicht recht, wie er es anstellen soll mit seiner Gabe herauszurücken; es ist ja doch alles nur Vorwand, und wenn er statt dessen alles andere schenken möchte, selbst fürstliche Geschenke wie Meisterwerke der griechischen Plastik und Malerei, so tut er nur so, als ob er sich geniere ihm eine solche bescheidene Kleinigkeit anzubieten, wie das ist was er ihm zu bringen hat. Nihil liberalius nihil habentibus, mit unnachahmlicher Koketterie schlängelt er sich so vom einen zum andern, mit ungebundener Phantasie aus einem Bild ins andere sich verlierend und immer höher fliegend, bis er endlich so weit ist: ein Schelm der mehr gibt als er hat — du bist ein Freund von Poesie: nun damit kann ich dienen, und ganz so ohne ist das am Ende auch nicht. Das also war's, was er ihm von Anfang an zugedacht und jetzt verehrt, nicht Luxussachen irgend welcher Art, nur ein bischen Poesie.

Aber was für Poesie wird das nun sein, die er ihm schenkt? Doch schwerlich ein paar Bändchen der neuesten Gedichte eines beliebigen Poeten, die er eben beim Buchhändler gekauft, oder die seltene erste Ausgabe des Ennius etwa, die er ihm nun als mindestens so wertvoll wie die schönsten Kunstgegenstände geben möchte. Es sind natürlich eigne Gedichte des Dichters, ein Dichter kann überhaupt nur eigne Gedichte schenken. Aber doch auch wieder nicht das vorliegende Gedicht selbst oder andere, die er ihm in Ermangelung von etwas besserem eigens gedichtet hätte. Nein, es können nur die Gedichte des Horaz sein, die soeben in drei Büchern herausgekommen sind und von denen der Dichter halb schüchtern halb stolz in seinem frischen Autorenglück dem Freunde ein Exemplar mit bestem Gruss übersendet; *gaudes carminibus: CARMINA possumus donare,* so lautete ja der Titel seiner Odenbücher, das ist die grosse Überraschung, die er für Censorinus in petto hatte. Also unser Gedicht ist nichts anderes als eine äusserst niedliche, in liebenswürdigste Form gekleidete Dedikation seiner *Carmina* für seinen lieben Censorinus. Das ist alles bis hierhin so natürlich und einleuchtend, dass ich es unterlassen kann, die Missdeutungen, die das allein schon erfahren hat, zu diskutieren. Das Seltsamste ist wohl dies, dass man, seit Porphyrio V. 12 so erklärt hat (*ostendere quam pretiosum munus sit carmen*), allgemein scheint es unter den *carmina* eben speziell unser *carmen* versteht, ohne zu bedenken, wie wenig geschmackvoll es einerseits ist den Dichter sagen zu lassen: Gold und Silber habe ich nicht, malen und meisseln kann ich nicht, so will ich dir eins dichten, und dann ihn noch fortfahren zu lassen *et pretium dicere muneri*, und wie wenig andererseits dem entspricht was nun folgt, ein zweifelhaftes Loblied auf die Poesie im allgemeinen, das so weder zu Horaz noch zu Censorinus, noch zum vorliegenden *carmen* selbst in irgend eine verständliche Beziehung zu bringen ist. Ein Gedicht auf Censorinus selber, dessen Verdienste mit keinem Wort berührt werden, wie man doch danach erwarten müsste, ist es sicher nicht. *Non ego te meis chartis inornatum silebo totve tuos patiar labores impune, Lolli, carpere lividas obliviones* schreibt Horaz in der nächstfolgenden Ode; daneben wäre eine solche Zurückhaltung des Dichters für Censorinus direkt beleidigend. Der Plural *carmina* kann überhaupt niemals unser *carmen* allein bezeichnen, sondern jeder Leser musste dabei von selbst an die drei Bücher *Carmina* denken. Die richtige Auffassung hätte nie zweifelhaft sein können, wenn die Bezeichnung *Carmina* stets geläufig geblieben wäre, statt des seit Alters üblichen unhorazischen Titels 'Oden' — so kann selbst ein zufälliger Nebenumstand auf die Auffassung von Jahrtausenden nachwirken.

Das ist nun bereits ein erstes kleines Ergebnis, das einstweilen nicht zu verachten scheint. Wissen wir jetzt, was Zweck und Anlass des Gedichtes ist, so werden wir für die Erklärung des weitern Inhalts damit die einzig sichere Grundlage gewonnen haben. Bis hierhin ging es auch noch leidlich an, die Hauptschwierigkeiten kommen erst. Es ist natürlich, dass Horaz nun auch ein paar Worte über sein Geschenk folgen lässt, *ut tamen noris, quibus advoceris gaudiis* (c. 4, 11, 13), nachdem er die Erwartung

des Freundes durch die Aufzählung all der Herrlichkeiten, die er ihm hätte schenken wollen aber nicht schenkt, gespannt hat. Allerdings wird er ihm nun nicht den buchhändlerischen Ladenpreis seiner *Carmina* mitteilen wollen, das wäre *pretium dicere muneris*, wie man sonderbarerweise immer wieder in Ausgaben liest gegen die Handschriften; auch darüber kann jetzt, wo wir wissen was mit den *carmina* gemeint ist und was nicht, kein Zweifel mehr sein. Aber wenn schon Horaz bisher so tut, als ob es nur eine ganz kleine bescheidene Gabe sei, die er bieten könne, so erwarten wir doch, dass er nun auch weiterhin von seinen *Carmina* nur sagen werde, wie anspruchslos sie seien — eine solche δόσις heisst stets ὀλίγη τε φίλη τε, also etwa *accipe dona meo multum vigilata labore* (Ciris 46), oder *ego apis Matinae more modoque . . . operosa parvus carmina fingo* (c. 4, 2, 27), aber nicht, dass er sie nun eigens anpreise, als ein *monumentum aere perennius* oder etwa *carmina non prius audita Musarum sacerdos virginibus puerisque canto* (c. 3, 1, 3). Ein Geschenk lobt man nicht, und am wenigsten wenn es eigene Arbeit ist; aber wer sagt dazu noch obendrein: *possumus . . pretium dicere muneri*, wer wird das auch noch selbst ankündigen? Was da folgt, ist freilich auch alles andere eher als ein Loblied auf seine drei Bücher lyrischer Gedichte, um die es sich doch zunächst drehen müsste, das hat vielmehr mit Horaz nicht das geringste mehr zu tun und passt auf die *Carmina* genau so wenig, wie es etwa auf das vorliegende *carmen* selbst passen würde; dass Porphyrio, wie er *carmina* missverstand (und Apollinaris Sidonius) die *Calabrae Pierides* dementsprechend auf Horaz statt auf Ennius bezogen, sei nur der Kuriosität halber erwähnt. Zwar wenn Horaz wirklich will *pretium dicere muneri*, so kann er das auch füglich nur so, dass er von der Poesie im allgemeinen, nicht blos von der eigenen spricht, aber trotzdem bleibt es höchst merkwürdig; denn wenn Censorinus *gaudet carminibus*, so braucht ihm auch Horaz nicht erst die Bedeutung der Poesie auseinanderzusetzen. Eine besondere Bewandtnis muss es also mit dem Lob der Dichtkunst schon haben. Und wenn jemand eigene Gedichte überreicht und da was loben will, so redet er auch sicher nicht vom innern Wert der Poesie — das versteht sich da von selbst oder könnte höchstens ironisch gesagt sein, sondern dann ist es irgend etwas besonderes, irgend ein äusserer Anlass, der sich dazu von selbst darbietet, bei dieser Gelegenheit so oder so etwas über den Wert des Geschenkes beizufügen. Die Wendung mit dem *pretium dicere muneri* kommt zudem nach der neckischen Einleitung zu unerwartet, als dass sie ganz im Ernste gemeint sein könnte, und die Ankündigung mit *possumus . . pretium dicere muneri* allein beweist schon, dass es nicht die üblichen *laudes* der Poesie sein werden — das läuft sicher noch auf eine kapitale Überraschung hinaus. Und wenn er nun gar statt eines allgemein gehaltenen Lobes auf die Dichtkunst vor allem den Ennius preist, so werden wohl in dieser Richtung die besondern Umstände zu suchen sein, die gerade diese Form der Einkleidung seiner Dedikation veranlasst haben. Doch sehen wir wieder zu; was wir bei Horaz da weiter lesen, ist in der Tat absonderlich genug.

non incisa notis marmora publicis,
per quae spiritus et vita redit bonis
post mortem ducibus, non celeres fugae
reiectaeque retrorsum Hannibalis minae,
non incendia Carthaginis impiae,
eius, qui domita nomen ab Africa
lucratus rediit, clarius indicant
laudes quam Calabrae Pierides, neque
si chartae sileant, quod bene feceris,
mercedem tuleris.

Es fängt ganz grossartig an: nicht öffentliche Denkmäler aus glänzendem Marmor, prangend mit goldenen Lettern, gesetzt den Heldenführern, deren Leben und Taten in ihnen leibhaftig vor uns wiederauferstehen, nicht die schnellen Fluchten, nicht die rückwärts zurückgeworfenen Drohungen Hannibals, nicht die Feuerbrände des verruchten Carthago künden jenes Mannes Ruhm, dem die Bezwingung Afrikas seinen Ehrennamen gab, heller als des Ennius Muse, und wo die Blätter schweigen, ist trotz Marmorstandbild deiner Taten kein Lohn. Sonderbar! *Non magis expressi voltus per aenea signa quam per vatis opus mores animique virorum clarorum apparent,* sagt Horaz ein andermal (ep. 2, 1, 248), mindestens ebensosehr oder noch mehr wie ein Monument aus Stein und Erz vermag das Andenken des Helden lebendig festzuhalten des Dichters Werk — und wie oft sind ähnlich Lied und Standbild bei Griechen und Römern miteinander verglichen worden, nicht nur in bezug auf die Unvergänglichkeit des Ruhmes, dass die Poesie ein *monumentum aere perennius* sei, sondern auch so wie hier, dass sie *clarius indicat laudes quam marmora,* vgl. z. B. c. 4, 2, 17 *sive quos Elea domum reducit palma caelestis . . (Pindarus) dicit et centum potiore signis munere donat*; oder um noch ein weiteres Beispiel aus vielen anzuführen, Plin. paneg. 55 über die Vergänglichkeit der Denkmäler und die *bona fama*: *ea porro non imaginibus et statuis, sed virtute* (cf. v. 26) *ac meritis* (24) *prorogatur. quin etiam, formam principis figuramque non aurum melius vel argentum quam favor* (26) *hominum exprimat teneatque.* Wenn Horaz denselben Gedanken auch hier zum Ausdruck bringen wollte, so hätte es seinen guten Sinn, die Bedeutung der *marmora* statt sie herabzudrücken so sehr hervorzuheben — denn treffender als es in den Worten *per quae spiritus et vita redit bonis post mortem ducibus* geschieht, kann man die Bedeutung eines Denkmals nicht bezeichnen; das Dichterwerk würde denselben Eindruck auf andere Weise nur noch wirksamer, deutlicher hervorbringen. Aber das würde etwa heissen: *per marmora quidem spiritus et vita redit bonis ducibus, sed clarius etiam indicant laudes Pierides,* und dann müsste Horaz uns wenigstens noch sagen, warum und wieso nach seiner Meinung die *Calabrae Pierides etiam clarius quam marmora Africani laudes indicant,* während er so zugunsten der Poesie, ihre Superiorität zu begründen, gar nichts sagt, sondern wie selbstverständ-

lich fortfährt: ohne des Sängers Lied bleiben alle Taten unbelohnt, was doch seinen eigenen Worten von dem schon grossen, wenn auch nicht grössten Lohne, den die bildende Kunst verleiht, direkt widerspricht. Was kann denn schliesslich die Poesie herrlicheres tun als die *marmora, per quae spiritus et vita redit bonis post mortem ducibus*? Jedenfalls eine seltsame Art *pretium dicere muneri,* wenn er dafür weiter nichts vorzubringen weiss, als die blosse Behauptung, dass die *marmora non clarius indicant laudes Africani quam Ennius*, und dass ohne die *carmina* Romulus nichts von seinen Taten gehabt hätte u. s. w. Positiv müsste das gesagt sein, was hier alles negativ gesagt ist und so eigentümlich bitter, gereizt, polemisch herauskommt, so ganz anders, als man nach der schalkhaften Einleitung der Dedikation erwartet. Fast heftig und nach dem Voraufgehenden so unvermittelt und unmotiviert klingt das alles, wie er beginnt: *non incisa notis marmora publicis, non celeres fugae, non incendia Carthaginis impiae clarius indicant laudes quam Calabrae Pierides, neque si chartae sileant, mercedem tuleris. quid foret Iliae Mavortisque puer* u. s. w. — warum so hitzig? Wer behauptete denn das? Censorinus etwa?

Weiter: wenn denn auch Dichterlob über monumentale Verherrlichung gehen soll, was sollen die Taten dabei, die doch für beides die unentbehrliche Voraussetzung sind, die erst den *dignum laude virum* machen, *laude marmorum* wie *laude carminum,* wie kann man da Denkmäler und die Taten selbst zur Poesie in Gegensatz bringen? Verglichen werden können nur Denkmäler und Gedichte, die den Ruhm verkünden; die Taten, die das Verdienst ausmachen, haben als drittes in diesem Vergleiche keine Stelle mehr; das wäre erträglich etwa nur in dieser Form: *non marmora, non domita Africa eum clariorem reddiderunt quam Ennius,* aber hier handelt es sich nicht darum, was ihn mehr berühmt gemacht hat, sondern wie sein Ruhm deutlicher zum Ausdruck gebracht wird. Und dann: warum redet Horaz hier von Scipio und von Ennius, wo er doch von seinen Carmina oder höchstens von der Poesie im allgemeinen zu sprechen Anlass hätte? Wozu das Lob fremder Poesie und gerade des Ennius, was haben Scipio und Ennius mit seinen lyrischen Gedichten zu tun, den drei Büchern Oden, die er Censorinus hiermit überreicht? Warum wählt er überhaupt einen Mann wie Scipio, der doch ein Denkmal eher verdiente als mancher andere, warum sollen gerade bei ihm lebenswahre Standbilder seinen Verdiensten so viel weniger entsprechen als Dichterlob und wäre es auch von Ennius? Und endlich, was stets den grössten Anstoss erregt hat, die Schwierigkeit die einfach unüberwindlich scheint: wie kann er gegen alle geschichtliche Wahrheit Scipio den Besieger Hannibals und den Zerstörer Carthagos nennen und dennoch des Ennius *laudes* als noch heller bezeichnen? Sollte er denn nicht einmal den Ennius gelesen haben? 'Historiam confundit, ut saepius faciunt poetae' sagt Glarean, der diesen Widerspruch zuerst bemerkt hat. Aber das geht doch über jede erlaubte poetische Licenz, das ist eine 'horribilis sane hallucinatio' mit Bentley zu sprechen; 'quid cum illo facias, qui talia portenta admittit; qui avum a nepote, Punicum bellum secundum a tertio, nescit distinguere; qui dimidii saeculi intervallum susque deque habet? — ego

vero', schliesst er daher, 'cum prisco Catone Carthaginem delendam esse censeo . . versum Monachalis plane genii et coloris', um Horaz von dem unerhörten 'ἀνιστορησίας crimen' zu befreien. Allerdings ein Labyrinth von Unverständlichkeiten, aus dem in der Tat, wenn irgend etwas, nur genaueste Interpretation der Horazischen Worte wieder herausführen kann.

Wenn Horaz wie mit einer Abwehr gegen Denkmälerruhm beginnt, indem er direkt behauptet *non indicant*, statt etwa hypothetisch *non indicarent*, und wenn er zu seinem Vergleich von Plastik und Poesie, durch welchen das *pretium* der Poesie bewiesen werden soll, gerade den Scipio wählt, dann sind zunächst die *marmora* nicht Marmordenkmäler überhaupt, in genere, sondern *marmora* eben zu Ehren des Scipio, wie ja auch die weiterhin erwähnten Tatsachen sich nur auf ihn beziehen, so gut wie das Lob des Ennius. Horaz hat sonach ein ganz bestimmtes Denkmal des Scipio im Sinn, das folgt aus der einfachen Konstruktion des Satzes, in welchem *eius, qui domita nomen ab Africa lucratus rediit* verbindendes Mittelglied ist zwischen den *marmora incisa notis publicis* und den *Calabrae Pierides*. Dieses Scipiodenkmal muss nun aber irgendwie charakterisiert, kenntlich gemacht werden, es muss gesagt sein, welcher Art es war, dass es, obwohl solche Denkmäler uns die Helden der Vergangenheit wieder lebendig vor die Augen führen, des Scipio Ruhm weniger hell zu künden schien als des Ennius Gedicht, und dass Horaz daraus irgendwie, im Ernste oder vielleicht auch nur im Scherz, ein gewisses Pretium auch der eigenen Carmina herleiten durfte. Es muss also mit dem Scipiodenkmal irgend etwas besonderes los gewesen sein, dass Horaz gerade darauf exemplifiziert, um so durch den Vergleich mit Ennius der Poesie ein Relief zu geben. Ein altes und bekanntes Denkmal war es sicher nicht, da wäre eine solche Beziehung nicht mehr angebracht, auch heisst es *indicant*, nicht *indicarunt*. Es war vielmehr ein neues in modischem Marmor, aber ein Standbild mit Inschrift wie natürlich; *marmora* und *notae* gehören hier zusammen; ein anderes wäre es, wenn Horaz mit *non marmora, non notae* Denkmäler und Ehrentafeln gesondert der Poesie gegenübergestellt hätte. Und wenn Horaz nun sagt:

non incisa notis marmora publicis,
per quae spiritus et vita redit bonis
post mortem ducibus . . .
. . . . clarius indicant
laudes quam Calabrae Pierides,

so sind es auch nicht sowohl die *marmora*, als die *notae*, die mit den *Calabrae Pierides* verglichen *non clarius indicant laudes*, und nicht an den *marmora* an sich ist etwas auszusetzen *per quae spiritus et v. r. b. p. m. d.*, sondern an den *marmora* mit solchen *notis publicis*. Hierin also wird die Besonderheit des Denkmals zu suchen sein; doch auf diese Fragen wird uns die Grammatik die Antwort geben, die den Philologen in der Not nie im Stiche lässt.

non incisa notis marmora publicis,
non celeres fugae rei. retr. Hannibalis minae,
non incendia Carthaginis impiae,

das ist so doch nichts anderes als eine Anaphora (vgl. z. B. 1, 31, 3), und eine solche Anaphora pflegt allemal eine Steigerung zu enthalten, aber stets derselben Art, ohne μετάβασις εἰς ἄλλο γένος. Nur das Denkmal aber kann dem Gedicht des Ennius gegenübergestellt werden, nicht die Taten, nur der näheren Bezeichnung des Denkmals mit seinen *notis* kann mithin auch die durch die Anaphora bezweckte Steigerung allein dienen. Also das besagen die Worte des Horaz: nicht öffentliche Marmorbilder mit ihren Inschriften, wie man sie heutzutage dem Scipio, dem Bezwinger Afrikas setzt, nicht — und hier kommt nichts neues, sondern nur was wir gerade suchten, die genauere Bezeichnung und Charakteristik jenes Denkmals in Bezug auf seine Inschrift — nicht, dass man darauf die prahlerischen Worte gesetzt von den *celeres fugae* und das bombastische *reiectae retrorsum Hannibalis minae,* nicht jene wissentliche oder unwissentliche Lüge von den *incendia Carthaginis impiae,* nicht solche übertriebene, unwahre Verherrlichung kündet den Ruhm des Mannes, der Afrika bezwungen, heller als das Lied eines Ennius, zeigt klarer an was alles der Afrikaner Ruhmwürdiges getan, als des Ennius Bücher, und wenn es die Blätter unserer Dichter nicht meldeten, würde man so den wahren und gerechten Lohn der wirklichen Taten nicht ernten. Mit einem Worte, in jenen nach Inhalt wie Form und Fassung so auffälligen Versen haben wir nichts anderes als Stücke des Inschrifttextes von einem neuerrichteten Scipiodenkmal, dessen prahlerische, bis zur Geschichtsfälschung sich versteigende Ruhmredigkeit den Helden selbst am meisten beschimpfte. Ist es nicht zu lächerlich und anmassend, so klingt es entrüstet aus seinen Worten heraus, wie man tut, als ob jener Mann, dessen Ehrenname allein schon besagt, was er geleistet, der was bei diesem Namen von den Alten stets empfunden *tertiam partem orbis terrarum subegit,* erst jetzt die wahre Anerkennung gefunden, als ob erst jetzt die späte Nachwelt seine Verdienste richtig würdige und belohne, wo man auf seinem Denkmal öffentlich eingehauen liest von CELERIS · FVGA und das barocke HANNIBALIS · · · MINAE · REIECTAE · · · RETRORSVM und das unglaubliche INCENDIVM · · IMPIAE · CARTHAGINIS, denn es scheint, es waren Verse — als ob kein Ennius je gelebt und Scipios Taten besungen! O hominum ἀνιστορησίαν! Wenn das den Mann ehren heisst, dem die Bezwingung Afrikas den Namen gab — nichts kann hier poetischer sein als jenes 'papierne' *cius,* in solchen Fällen ist der gewöhnliche Eigenname prosaisch — dann ist eines Ennius Lob denn doch was helleres, dann muss man sagen, sind wir Poeten doch bessere Menschen. Nein, wenn der Dichter sich nicht des Ruhmes der grossen Männer annimmt, sind alle Verdienste umsonst. Was wäre Romulus u. s. w. — nun ist er im vollen Fahrwasser, um wirklich ein eigenes Loblied auf die Poesie zu singen.

Damit wären wir denn endlich über den Berg, und wir können erleichtert aufatmen und einen Augenblick dabei verweilen, uns die neue Situation etwas genauer anzusehen.

Dem Censorinus übersendet Horaz seine frisch erschienenen Carmina mit einem poetischen Briefchen; er schreibt nicht auf das Exemplar: mit bestem Glückwunsch zu irgend einer Gelegenheit, oder: in dankbarer Verehrung seinem Gönner Censorinus, oder: mit ergebensten Empfehlungen und Bitte um freundliche Aufnahme, oder: als kleine Gegengabe, oder was sonst so an Dedikationen üblich ist; er sagt auch nichts von alledem, womit sonst der Autor, wenn erst der letzte Bogen fertig ist, in der sog. Vorrede seinem gepressten Herzen Luft zu machen pflegt, kein Wort von seinen Carmina selbst, das versteht sich zwischen ihm und seinem Sodalen Censorinus alles von selbst; statt *pateras* und *tripodas* und *artes* grosser Meister bringt er ihm seine anspruchslosen *Carmina* und dass das keine epischen Heldenlieder etwa sind, braucht er ihm auch gewiss nicht erst zu sagen. Wenn er trotzdem ankündigt *pretium dicere muneri,* und so anhebt, als ob seine bescheidenen Gedichte doch noch über Marmordenkmäler gehen würden, und dann solche Umstände macht und in den höchsten Tönen von dem hellen und unvergänglichen Ruhm der Poesie redet, von Ennius und von Scipio und Romulus und Hercules und Bacchus u. s. w., dann sieht man, dass das so in keinem Verhältnis und in keiner direkten Beziehung zu einander stehen kann. Wenn eine solche Anknüpfung sich somit nicht von selbst aus dem Zweck und bisherigen Inhalt des Gedichts ergibt, so muss sie irgendwie durch einen äusseren Umstand veranlasst sein, der den Dichter auf den Gedanken brachte, seiner Gabe eine ganz aparte Empfehlung beizufügen, und diese noch dazu durch ein auffallendes, aber die Erwartung um so mehr spannendes *possumus · · pretium dicere muneri* anzukündigen. Es kann wirklich nur die zufällig von selbst sich darbietende Gelegenheit gewesen sein, die den alten Schelm der Satiren gereizt hat, seinen Gedichtchen eine Art Empfehlung mitzugeben in einem Lob des Dichters Ennius gegenüber dem anspruchsvollen unglücklichen neuesten Scipiodenkmal, und man versteht jetzt auch, wie er sich zu diesem Punkte den Weg gebahnt hat durch die Einleitung von den *paterae* bis zur Marmorstatue eines Scopas. Besser als solch Marmordenkmal eines Scipio ist sicher Ennius' Gedicht, dessen Lob wenigstens wahr ist und ehrlich, und wenn sie selbst ein inneres *pretium* nicht hätte, das muss man der Poesie lassen, *hoc possumus · · pretium dicere muneri,* so was wie denselben Scipio den Hannibal besiegen und Carthago zerstören lassen, das tut sie wenigstens nicht. Jedoch die Vorstellung von einer solchen Bezugnahme des Horaz auf ein besonderes neues Denkmal ist für uns moderne Nordländer zu ungewohnt, als dass man sich so ohne weiteres darin finden wird. Es wird darum nützlich sein, die Erklärung, die nach Grammatik und Zusammenhang allein möglich ist, die Auffassung der Worte *celeres fugae, reiectaeque sqq.* als Text der Inschrift des Denkmals, durch den Hinweis auf römische Anschauung und Sitte noch etwas besser zu erläutern.

Proximum a dis immortalibus honorem memoriae ducum praestitit, qui imperium p. R. ex minimo maximum reddidissent. itaque et opera cuiusque manentibus titulis restituit et statuas omnium triumphali effigie in utraque fori sui porticu dedicavit, professus edicto commentum id se, ut ad illorum velut exemplar et ipse dum viveret et

insequentium aetatium principes exigerentur a civibus (Suet. Aug. 31): wenn man sieht, wie man immer und immer wieder die *marmora* des Horaz auf diese erst viel später zur Ausführung gelangte Ruhmeshalle auf dem Forum des Augustus bezieht (wo unter den Standbildern der grossen Römer Scipio gewiss nicht fehlte und ein würdiges Elogium), ohne zu fühlen wie unpassend das an sich schon ist, und als ob es in ganz Rom damals sonst keine öffentlichen Denkmäler gegeben, so wäre man versucht einmal eine Liste all der Denkmäler republikanischer Zeit, von denen wir noch wissen, zusammenzustellen, was zugleich eine hübsche Illustration der alten Stadt und ein wichtiger Beitrag zur römischen Topographie sein würde. Wie rasch seit den punischen Kriegen auch diese griechische Sitte der Errichtung von Denkmälern in Rom um sich gegriffen, ersieht man am besten daraus, dass bereits im Jahre 158 v. Chr. auf dem Forum eine Menge kassiert werden mussten, weil ihrer mit der Zeit so viele geworden waren, dass sie den Verkehr beengten, *L. Piso prodidit M. Aemilio C. Popilio iterum cos. a censoribus P. Cornelio Scipione M. Popilio statuas circa forum eorum qui magistratum gesserant sublatas omnes praeter eas, quae populi aut senatus sententia statutae essent* (Plin. n. h. 34, 30). Schon der alte Cato wettert dagegen, dass sogar Frauen Denkmäler errichtet wurden, *exstant Catonis in censura vociferationes mulieribus statuas Romanis in provinciis poni, nec tamen potuit inhibere, quominus Romae quoque ponerentur, sicuti Corneliae Gracchorum matri, quae fuit Africani prioris filia* (Plin. l. l.), und bekannt ist sein Ausspruch (bei Plut. Cat. mai. 19 mor. 198 F 820 B), der so deutlich zeigt, wie gewöhnlich die Denkmäler und welch zweifelhafte Ehre sie bereits geworden: ὁ δὲ Κάτων ἤδη τότε τῆς Ῥώμης καταπιμπλαμένης ἀνδριάντων οὐκ ἐῶν αὑτοῦ γενέσθαι (πολλῶν ἀδόξων ἀνδριάντας ἐχόντων), μᾶλλον ἔφη βούλομαι πυνθάνεσθαί τινας, διὰ τί μου ἀνδριὰς οὐ κεῖται ἢ διὰ τί κεῖται. Von Scipio selbst hören wir, dass er sich schon schwer derartiger Ehrungen erwehren konnte; *Scipio ille maior Corinthiis statuam pollicentibus eo loco ubi aliorum essent imperatorum, turmales dixit displicere* (Cic. de or. 2, 262), und Ti. Gracchus wies darauf hin, dass er *prohibuisse statuas sibi in comitio, in rostris, in curia, in Capitolio, in cella Iovis poni* (Liv. 38, 56 Val. Max. 4, 1, 6). Die Folgezeit war mit Denkmälern nicht weniger verschwenderisch, die menschliche Eitelkeit wächst mit dem äussern Glanz des Lebens. Einem Manne dritten Ranges wie dem Prätor Marius Gratidianus *vicatim populus statuas posuerat* wegen seines Münzedictes, also fast an jeder Strassenecke, *easdemque subvertere Sullae introitu* (Cic. off. 3, 80 Plin. 33, 132. 34, 27 Sen. ira 3, 18). Nicht weniger als 15 Personen kennen wir noch, denen in republikanischer Zeit, z. T. sogar mehrere Reiterstandbilder in Rom errichtet waren, z. B. selbst dem Verres (Cic. Verr. act. 2, 2, 150): *quid ergo illae sibi statuae equestres inauratae volunt, quae populi Romani oculos animosque maxime offendunt, propter aedem Volcani?* Ausser zahllosen Statuen des Verres in Syrakus *huic etiam Romae videmus in basi statuarum maximis litteris incisum 'a communi Siciliae datas'* (ib. 154); cf. pro Cluent. 101 *irridebatur haec illius reconciliatio et persona viri boni suscepta, sicut in statuis inauratis quas posuit ad Iuturnae, quibus subscripsit 'reges ab se in gratiam esse reductos'*

u. a. m. Die Herrlichkeit war oft von kurzer Dauer; es gehört zum üblichen Bild des Aufruhrs, dass man damit beginnt, die Ehrensäulen zu stürzen (vgl. Hor. c. 1, 35, 13 *iniurioso ne pede proruas stantem columnam*). Aber immer grösser wird die Zahl der Denkmäler: *statuae meae steterunt in Urbe XXC quas ipse sustuli* sagt Augustus selbst Mon. Anc. 24 (vgl. Suet. Aug. 52 *argenteas statuas olim sibi positas conflavit omnes exque iis aureas cortinas Apollini Palatino dedicavit*), und immer wieder müssen die mit Denkmälern überfüllten öffentlichen Plätze von Zeit zu Zeit evakuiert werden: *statuas virorum illustrium ab Augusto ex Capitolina area propter angustias in campum Martium conlatas ita subvertit atque disiecit, ut restitui salvis titulis non potuerint vetuitque posthac viventium cuiquam usquam statuam aut imaginem nisi consulto et auctore se poni* (Sueton. Calig. 34) u. s. w. u. s. w.; *ut enim populi Romani honores quondam fuerunt rari et tenues ob eamque causam gloriosi, nunc autem effusi atque obsoleti* (Nep. Milt. 6, 2): so erdrückend war schon damals die Menge der Denkmäler im alten Rom. Unter den Kaisern stieg die Unsitte natürlich ins Ungeheuerliche; noch ein später Schriftsteller (Cassiodor. var. 7, 13. 15) spricht von *populus copiosissimus statuarum, greges etiam abundantissimi equorum* und sagt: *posteritas paene parem populum Urbi dedit quam natura propagavit,* und aus der Zeit des Verfalls beziffert Zacharias (Jordan Topogr. 2, 576) die *aenea simulacra regum et ducum* allein auf 3785. Doch das kommt hier nicht weiter in Betracht. Wichtiger ist es, etwa noch an einem Beispiel aus Cicero in Erinnerung zu bringen, wie geläufig doch damals solche Beziehungen auf Denkmäler und Inschriften waren und wie die Bedeutung dieser Statuen empfunden wurde. In der 9. Philippischen Rede, in der Cicero energisch dafür eintritt, dass dem auf einer Gesandtschaft zu M. Antonius verstorbenen Ser. Sulpicius ein Denkmal von Staatswegen errichtet werde, heisst es unter Berufung auf frühere Fälle u. a.: (4) *iustus honos; iis enim maiores nostri, qui ob rem publicam mortem obierant, pro brevi vita diuturnam memoriam reddiderunt.* — (5) *reddita est (Octavio) tum a maioribus statua pro vita, quae multos per annos progeniem eius honestaret, nunc ad tantae familiae memoriam sola restat.* — (10) *reddite igitur, patres conscripti, ei vitam cui ademistis. vita enim mortuorum in memoria est posita vivorum. perficite, ut is, quem vos inscii ad mortem misistis, immortalitatem habeat a vobis. cui si statuam in rostris decreto vestro statueritis, nulla eius legationem posteritatis obscurabit oblivio.* — (11) *ergo hoc statuae monumento non eget, habet alia maiora. haec enim statua mortis honestae testis erit, illa memoria vitae gloriosae, ut hoc magis monimentum grati senatus quam clari viri futurum sit.* — (13) *mihi autem .. gratior illi videtur, si qui est sensus in morte, aenea statua futura et ea pedestris quam inaurata equestris, qualis L. Sullae primum statuta est.* — (14) *maiores quidem nostri statuas multis decreverunt, sepulcra paucis. sed statuae intereunt tempestate vi vetustate, sepulcrorum autem sanctitas in ipso solo est* — worauf er dann den Antrag stellt (16), *senatui placere Ser. Sulpicio statuam pedestrem aeneam in rostris ex huius ordinis sententia statui . . . quod is ob rem publicam mortem obierit, eamque causam in basi inscribi sqq.*; das Denkmal wurde beschlossen und errichtet (Jordan

1, 2, 228). Das gibt zugleich die beste Illustration zu den *marmora incisa notis publicis, per quae spiritus et vita redit bonis post mortem ducibus*, wie übrigens ähnlich es auch bei Petron (71, 5) heisst: *aedificas monumentum meum ... ut mihi contingat tuo beneficio post mortem vivere*, u. a. m.

Bei solcher Massenhaftigkeit der Denkmäler schon in den Zeiten des Horaz wird nicht nur oft genug die Ehre dem Verdienste voraufgeeilt, sondern auch in den laudationes historischer Persönlichkeiten die Grenze der geschichtlichen Wahrheit häufig überschritten worden sein (so gut wie durch die 'laudationes funebres' *historia rerum nostrarum est facta mendosior* Cic. Brut. 62, *inde certe et singulorum gesta et publica monumenta rerum confusa* Liv. 8, 40, 5; *etiam mentiri clarorum imagines erat aliquis virtutum amor* Plin. n. h. 35, 8), wie wir das schon an den Elogien vom Augustusforum beobachten können. Wo aber Denkmäler in einem alle modernen Begriffe noch übersteigenden Masse so zahllos und gewöhnlich geworden waren, dass sie kaum mehr eine Auszeichnung und eine Denkmalenthüllung kaum mehr ein Ereignis war, da sollte man sich fast mehr noch darüber wundern, dass Horaz überhaupt, und wäre es auch nur so nebenbei von einem Vorkommnis Notiz genommen, das mit dem neuesten Scipiodenkmal zusammenhing, wie wir es vorhin aus seinen Worten erschlossen; *nam de statua quis queritur, una praesertim, cum tam multas videat?* (Cic. Deiot. 34). Aber eben weil es so zum täglichen Leben gehört, interessiert man sich doch für diese Dinge, und wenn einmal ein solches Quiproquo passiert, liefert es amusanten Unterhaltungsstoff und bildet für einige Tage das Stadtgespräch. Man muss wissen, wie speziell in Rom Inschriften zum ganzen Zuschnitt des Lebens gehören, kein grosses und kein kleines Ereignis ohne Inschrift bleibt (vgl. Petron. 55 u. a.) und wie die Römer, noch heute das Volk der lapidi, an Inschriften ihren Geist und ihre Kritik zu üben pflegen. Man erinnere sich, wie Pompeius sich mit den grössten Gelehrten in Verbindung setzte wegen der Frage, *utrum* CONSVL·TERTIO *inscribendum esset an* TERTIVM in einer Weihinschrift, und wie Cicero ihm den Rat gab einfach TERT. zu schreiben (Gell. 10, 1, 7). Mit welchem Behagen macht Cicero sich her über die Inschriften zu Ehren des Antonius (Phil. 6, 12 ff.): *aspicite illam a sinistra equestrem statuam inauratam, in qua quid inscriptum est?* QVINQVE · ET · TRIGINTA · TRIBVS · PATRONO. *populi Romani igitur est patronus L. Antonius! malam quidem illi pestem! — in foro L. Antoni statuam videmus, sicut illam Q. Tremuli qui Hernicos devicit, ante Castoris. o impudentiam incredibilem! — sed haec una statua; altera ab equitibus Romanis equo publico, qui item ascribunt* PATRONO. *quem umquam iste ordo patronum adoptavit? — sed illa statua palmaris, de qua, si meliora tempora essent, non possem sine risu dicere:* L · ANTONIO · A · IANO · MEDIO · PATRONO. *itane? Ianus medius in L. Antoni clientela est sqq.?* Ein besonders bezeichnendes Beispiel aber dafür, wie den Römern ein monumentaler Verstoss gegen die Geschichte zu schwatzen und zu lachen gab, bietet ebenfalls noch Cicero (ad Att. 6, 1, 17 aus Laodicea). Ein eigener Unstern scheint über den Scipiodenkmälern geschwebt zu haben; kaum dreissig Jahre mochte es sein vor der

Ode an Censorinus, da hatte Scipio Metellus, der Schwiegervater des Pompeius, sich in ähnlicher Weise vor ganz Rom blamiert, wie es in dem Falle geschah, auf den Horaz anspielt: *de statua Africani* — ὢ πραγμάτων ἀσυγκλώστων! *sed me id ipsum delectavit in tuis litteris — ain tu? Scipio hic Metellus proavum suum* (P. Corn. Scipio Nasica Serapio) *nescit censorem non fuisse! atqui nihil habuit aliud inscriptum nisi* CENSOR *ea statua* (Africani) *quae ab Opis parte posita in excelso est; in illa autem quae est ad* Πολυκλέους *Herculem inscriptum est* CONSVL, *quam esse eiusdem status amictus anulus imago ipsa declarat. at mehercule ego, cum in turma inauratarum equestrium* (cf. Vellei. 1, 11, 3), *quas hic Metellus in Capitolio posuit, animadvertissem in Serapionis subscriptione Africani imaginem, erratum fabrile putavi, nunc video Metelli* . ὀ ἀνιστορησίαν *turpem! nam illud de Flavio et fastis si secus est commune erratum est* . . . *sed nescire proavum suum censorem non fuisse turpe est, praesertim cum post eum consulem nemo Cornelius illo vivo censor fuerit* (wodurch eine Verwechslung hätte entstehen können) — das hätte er ja schon aus den 'tituli imaginum' seiner Ahnengalerie wissen müssen; Metellus also hatte schon einmal in der Schwadron Reiterstandbilder auf dem Capitol einen Serapio aufgestellt, der ein Africanus (maior) war, Cicero hatte das für einen Irrtum der Arbeiter gehalten; jetzt erfährt er durch Atticus, dass Metellus offenbar selbst die Statue des Africanus für die des Serapio angesehen, obwohl auf zwei bekannten völlig gleichen Scipiodenkmälern die Inschrift den betreffenden das einemal Censor nannte, das anderemal Consul, während Serapio nur Consul gewesen war (vgl. CIL I² p. 186). So verfolgt man selbst in Cilicien diese stadtrömischen Tagesneuigkeiten und hat noch lange seine Freude daran, dass Metellus das Pech gehabt, in der *turma inauratarum equestrium* (wohl seiner Ahnen) auf dem Capitolsplatz die Inschriften für die Standbilder des Scipio Africanus und des Scipio Nasica Serapio zu verwechseln. Und doch ist dieser Irrtum des Metellus, über den man sich in Rom so lustig macht, harmlos gegenüber dem Lapsus, der jetzt zu Horazens Zeit (ums Jahr 23 herum) vielleicht einem Verwandten jenes selben Metellus passiert war, der dem ältern Africanus zu den vielen Bronzestatuen ein neues Denkmal in obligatem Marmor errichtet und in dem poetischen Elogium, das er darunter setzt, die beiden Africani kontaminiert und zum allgemeinen Gaudium der Römer durch einen und denselben Scipio Hannibal bezwungen und zugleich Carthago vernichtet werden lässt; man kann sich denken, wie man da gelacht und gespottet haben wird in der römischen Gesellschaft, Horaz nicht ausgenommen.

Was wir bei Horaz lesen, ist so wie es überliefert ist eine historische Unmöglichkeit, und einem Manne wie Horaz selbst wird niemand im Ernste einen solchen Verstoss gegen die vaterländische Geschichte zutrauen wollen; warum das aber gerade hier ein unbekannter Interpolator hereingebracht haben sollte, ist unerfindlich. Dass ein solcher Irrtum nicht zu Horazens Zeiten einmal einem andern hätte unterlaufen können, wird man darum nicht für ausgeschlossen oder undenkbar halten, und steht es einmal so im Horaz, so kann es auch nur als ironische Bezugnahme auf einen solchen Vorfall verstanden werden. Es ist zu verwundern, dass derartige Verwechs-

lungen nicht öfter vorgekommen sind; wie schon die beiden Africani in der Litteratur relativ selten durch einen Beisatz (*superior* u. ä.) unterschieden werden, so ist es auch auffallend wie häufig Parallelwendungen von ihnen begegnen, wie z. B. bei Horaz sat. 2, 1, 65 *Laelius et qui duxit ab oppressa meritum Carthagine nomen* vom jüngeren Scipio neben unserem *eius qui domita nomen ab Africa lucratus rediit*, und was das *lucratus* betrifft, so sagt der ältere Scipio bei Valerius Maximus 3, 7, 1: *nam cum Africam totam potestati vestrae subiecerim, nihil ex ea quod meum diceretur praeter cognomen rettuli*, und vom jüngeren heisst es ähnlich bei Cicero off. 2, 76: *at hic (Paullus) nihil domum suam intulit praeter memoriam nominis sempiternam; imitatus patrem Africanus nihilo locupletior Carthagine eversa.* Auch zeigt das Kapitel des Gellius (16, 8, 10) über das *axioma* oder *proloquium* in der Dialektik, das in der Hauptsache auf Aelius Stilo und Varro beruht, dass sie eben wegen der möglichen Kontaminierung dafür Schulbeispiel waren: *item quod illi συμπεπλεγμένον, nos vel coniunctum vel copulatum dicimus, quod est eiusdemmodi: 'P. Scipio, Pauli filius, et bis consul fuit et triumphavit et censura functus est et collega in censura L. Mummii fuit'. in omni autem coniuncto si unum est mendacium, etiamsi cetera vera sunt, totum esse mendacium dicitur. nam si ad ea omnia, quae de Scipione illo vera dixi, addidero 'et Hannibalem in Africa superavit', quod est falsum, universa quoque illa, quae coniuncte dicta sunt, propter hoc unum, quod falsum accesserit, quia simul dicentur, vera non erunt.* Also so unwahrscheinlich ist das keineswegs anzunehmen, dass jetzt auf einem neuerrichteten Scipiodenkmal zur allgemeinen Überraschung die Widmung zu lesen stand: 'dem Besieger Hannibals und dem Zerstörer Carthagos', und dass Horaz sich über die Geschichte mit erheiterte. Scipio selbst hatte zu Lebzeiten alle Denkmäler abgelehnt. Aber *quantam statuam faciet populus Romanus, quantam columnam quae res tuas gestas loquatur* hatte Ennius (Vahlen² p. 212) von Scipio gesagt; das scheint man jetzt, vielleicht mit pathetischer Bezugnahme auf Ennius 'endlich' haben nachholen zu wollen, und da muss es nun die Tücke des Schicksals gerade fügen, dass man im Überschwall der patriotischen Begeisterung die einfachsten Tatsachen der römischen Geschichte durcheinanderwirft. Das war denn, da es sich um Scipio handelt und um Ennius, ein Fall wie geschaffen für Horaz, um ihn zu einer launigen Empfehlung der Poesie in eine Dedikation seiner eigenen Carmina zu verflechten und dabei eine Lanze für Ennius zu brechen, wenn wie es den Anschein hat einer der modernen jungen Aristokraten aus Hochmut oder aus Unkenntnis bei dem Denkmal für Scipio den Ennius, der für Horaz und jeden einsichtigen Römer von Scipio nicht zu trennen ist und zugleich mit Scipio für die damalige Zeit das Ideal einer grossen Vergangenheit verkörperte, etwa als poetischen Handlanger aus Calabrien zur Seite geschoben hatte; den Ennius (*o poetam egregium, quamquam ab his cantoribus Euphorionis contemnitur* Cic. Tusc. 3, 45), der damals im Scipionengrab an der Via Appia auch in einem Denkmal mit Scipio vereinigt war: *Ennius emeruit Calabris in montibus ortus contiguus poni, Scipio magne tibi* (Ov. a. a. 3, 409), unter dessen Bild die allbekannten Verse standen: *aspicite, o cives, senis Enni imaginis*

formam; hic vestrum panxit maxima facta patrum (Vahlen[2] p. 215), aus denen Cicero der sie bewahrt hat (Tusc. 1, 34) schliesst: *mercedem gloriae flagitat ab iis, quorum patres adfecerat gloria.* Das alles hatte gewiss Horaz im Sinn, als er halb im Scherz, aber doch auch wieder mit berechtigter Entrüstung diese Verse schrieb, als Protest gegen den überhandnehmenden Denkmälerunfug, die einseitige Überschätzung monumentaler Ehrung und die Verachtung der 'papiernen' Unsterblichkeit, die hohle bis zur Unwahrheit sich versteigende Ruhmredigkeit der damaligen Inschriften, die in diesem Falle eine Verunglimpfung war der römischen Geschichte und zugleich ihres grössten Sängers Ennius. Im Augenblicke, wo er selbst mit seiner Odensammlung an die Öffentlichkeit getreten war, die er mit jenem stolzen *Exegi monumentum aere perennius* geschlossen, da mochte es ihn ganz besonders reizen, einem solchen Denkmal gegenüber für Ennius, damit für die Poesie überhaupt einzutreten und so bei Überreichung seiner Carmina an Censorinus ein unerwartetes *pretium dicere muneri*; denn darin fühlen sie sich alle eins, ob Lyriker ob Epiker, dass ihre Poesie allen denen, deren Namen ihre Lieder melden (und so auch dem Censorinus) Ruhm und Unsterblichkeit verleiht, und so galt es gewissermassen, dem Übereifer der Monumentisten gegenüber bei dieser Gelegenheit einmal die Standesehre der Männer der Feder zu verteidigen. Scipio aber hätte mit Horaz (ep. 2, 1, 264) sagen können, der Himmel beschütze mich vor meinen Verehrern, *neque ficto in peius voltu proponi marmoreus usquam nec prave factis decorari versibus opto,* wie es hier geschehen war — und seltsamerweise nach anderthalb Jahrtausenden noch einmal geschehen ist in der angeblich 1454 gefundenen Grabschrift Scipios (CIL. 10, 379*, auch hinter der angeblichen Vita Scipionis prioris Africani des Plutarch ed. Venet. 1478 abgedruckt):

Devicto Hannibale, capta Karthagine et aucto
imperio hoc cineres marmore tectos habes:
cui non Europa, non obstitit Africa quondam,
respice res hominum quam brevis urna capit.

Das klingt nun vielleicht schon ein bischen wie ein Roman, und so will ich es nicht weiter ausspinnen; in der Hauptsache aber, dass es sich um ein in dem Elogium verunglücktes Scipiodenkmal handelt, kann ein Zweifel nicht wohl bestehen, denn das haben wir aus Horazens eigenen Worten erschlossen, und indem wir so die Spuren deuten, tun wir nichts anderes als was jede Wissenschaft tut und tun muss, aus den vorliegenden Tatsachen die Voraussetzungen erkennen, die uns die Tatsachen selbst begreiflich machen, um sie so in die allgemeine Erfahrung einzuordnen. Dass die Geschichte auf die Horaz hier anspielt nicht anderweitig bezeugt ist, darf nicht wundernehmen, solche Tagesereignisse sind schnell vergessen, und wir können nicht verlangen, dass die Litteratur alle Erscheinungen doppelt registriere, um für jede Einzelheit ein zweites Zeugnis oder eine genaue Parallele zu liefern; es muss genügen aus den damaligen Verhältnissen und dem allgemeinen Interesse der Römer an solchen Dingen die Erwähnung und Verwendung eines derartigen Faktums, wie es durch genaue Inter-

pretation aus den Worten gefolgert werden muss, vollkommen verständlich zu machen. Seinen Halt aber und seine Bestätigung muss jeder Erklärungsversuch der Art an der Grammatik haben. Und sie legt nochmals für unsere Auffassung Zeugnis ab. Man soll auch an solchen Kleinigkeiten wie dem Pluralis *non marmora, fugae, incendia* nicht gedankenlos vorübergehen, da doch nur von éinem Denkmal, und sicher nur von éiner Flucht und éinem Brand die Rede sein kann. Man nennt das wohl einen poetischen pluralis pro singulari (τὸ ἓν πολλὰ ποιεῖν, ὅπερ οἱ ποιηταὶ ποιοῦσιν Arist. rhet. 3, 6 cf. de sublim. 23, 2), als ob die Dichter an die Gesetze der Sprache und die Grammatik nicht gebunden seien wie andre Menschen; oder lässt damit die Flucht des ganzen Heeres, den Riesenbrand Carthagos gemeint sein, als ob das im Pluralis liege. Es ist eine Erscheinung, die einem auf Schritt und Tritt in Poesie und Prosa begegnet, die aber nirgends so recht erfasst und unter den entsprechenden Gesichtspunkt gebracht ist, weil der Grund ein psychologischer, sie also auch lexikalisch-statistisch nicht leicht zu fassen ist. Statt des Singularis tritt unwillkürlich der Pluralis ein, da wo eine einzelne Sache nicht sowohl in concreto, als vielmehr begrifflich oder generell in Betracht kommt; wie z. B. c. 1, 2, 15 *ire deiectum monumenta regis templaque Vestae,* oder in der einfachsten Form bei Namen, wie ep. 2, 2, 117 *priscis memorata Catonibus atque Cethegis.* So finden wir häufig, dass jemand von einer bestimmten Sache oder Person spricht, der andere dann aber dafür den Pluralis gebraucht, wie in der bekannten Stelle des Plautus (Men. 321) auf die Bemerkung: ist das genug *tibi et parasito et mulieri?* die unwirsche Antwort erfolgt: *quas mulieres, quos tu parasitos loquere?* (vgl. noch Donat zu Ter. Ad. 907); ähnlich Cic. Tusc. 1, 3 *oratio Catonis, in qua obiecit ut probrum M. Nobiliori, quod is in provinciam poetas duxisset; duxerat autem consul ille in Aetoliam ut scimus Ennium.* Wie in Fragen, so findet sich der Pluralis dann namentlich auch in negativer Bezugnahme auf einen bestimmten Fall, wodurch die Abweisung eine generelle wird — ich muss das einmal an einem besonders ausgewählten Stück ausführlich demonstrieren. So hier: nicht das Denkmal für sich, sondern solche Denkmäler wie dieses sind wenig geeignet u. s. w. (wie auch weiterhin *Calabrae Pierides* für das Werk des éinen Ennius); also gerade diese generalisierende Polemik spricht dafür, dass es sich in der Tat nur um éin bestimmtes Denkmal handelt, und dass dementsprechend auch der Text der Inschrift wie zu erwarten den Singularis hatte: '*celeris fuga*' und '*incendium impiae Carthaginis*'. Im übrigen sind die Worte *non 'celeres fugae' 'reiectaeque retrorsum Hannibalis minae', non 'incendia Carthaginis impiae'* selbst so fragmentarisch und als etwaige Charakteristik der Verdienste Scipios so seltsam gefasst und ausgewählt, dass man sie schon daran sofort als herausgerissene Zitate, als *disiecti membra poetae* erkennen könnte; und nicht etwa des Eigennamens wegen oder gar um durch die Zerreissung des Wortes *Car|thaginis* die völlige Zerstörung Carthagos anzudeuten, entbehrt der Vers der Cäsur, sondern weil es Zitat ist, schon dadurch allein wird das Fehlen der Cäsur vollständig erklärt und entschuldigt; auch darüber ist jetzt kein Wort mehr zu verlieren.

Damit wäre also die Sache glücklich erledigt. Man weiss, wie viel Scharfsinn aufgewendet worden ist um des einen schlechten Verses willen, wie man sich mit allen Mitteln der Deutung bemüht hat das Unmögliche möglich zu machen, und wie dann doch der Weisheit letzter Schluss meist der war *Carthaginem esse delendam.* Die Meinung, dass in dem bisherigen Teil des Gedichtes ein Vers unzweifelhaft interpoliert sei, ist damit endgiltig abgetan, und ich verzichte auch hier auf jede Kritik der zahllosen bisherigen Versuche, die vermeintlichen sachlichen und formellen Anstösse zu beseitigen; die beste Kritik ist stets die richtige Erklärung. Der Vers, den man als — kein Mensch kann freilich sagen zu welchem Zweck — interpoliert athetierte, ist zwar, paradox ausgedrückt, nicht von Horaz und dennoch echt, denn er ist ein Zitat, und ein historischer Schnitzer bleibt's, dass der ältere Scipio Carthago zerstört, aber als solcher wird er eben von Horaz gebrandmarkt, und von allen Versen ist dieser der wichtigste, denn gerade er enthält die Pointe der ganzen Geschichte. Damit ist denn zugleich die Horazüberlieferung von einem schlimmen Verdacht und falls man Horaz selbst den Schnitzer als Irrtum oder poetische Licenz zuschreiben wollte, auch Horaz von einem hässlichen Vorurteil befreit. Und das wäre das zweite Ergebnis unserer bisherigen Erörterungen; das erste, dass das Gedicht eine Dedikation der Carmina begleitet, das zweite, dass Horaz einem lustigen Quiproquo den Anlass entnimmt durch den Vergleich des Scipiodenkmals mit Ennius seinen Carmina im allgemeinen eine Art Empfehlung mit auf den Weg zu geben, so hübsch wie sie sich nur geben lässt, ohne selbst das eigene Geschenk irgendwie zu loben, und so überraschend, wie nach der gravitätischen Ankündigung *carmina possumus donare — et pretium dicere muneri* auch nicht anders zu erwarten war, und zugleich mit jenem feinen Humor, wie er gerade für die Zeit des vierten Buchs der Oden so charakteristisch ist.

Noch aber sind wir damit über alle Schwierigkeiten keineswegs hinaus. Wie festgebannt ist Erklärung und Kritik meist beim Brand Carthagos hängen geblieben und hat sich um den Schluss des Gedichtes weniger gekümmert, obwohl er vielleicht noch der wichtigste, sicher der schwierigste Abschnitt des Ganzen ist. Es ist begreiflich, dass man über jenem grossen Stein des Anstosses das übrige weniger beachtete, und dann geht es ja überhaupt meist so, dass wie die ersten Bücher der Autoren so auch die Anfänge der Gedichte weit gründlicher untersucht werden als der Rest, so dass in den späteren Stücken oft noch die schönsten Entdeckungen zu machen sind. Eine gewissenhafte Erklärung wird also auch das noch fragen müssen, was dieser letzte Abschnitt zu bedeuten hat, um so das Gedicht vom Anfang bis zum Ende in allen seinen Teilen und als Ganzes vollständig zu verstehen.

quid foret Iliae
Mavortisque puer, si taciturnitas
24 *obstaret meritis invida Romuli?*
ereptum Stygiis fluctibus Aeacum
virtus et favor et lingua potentium
27 *vatum divitibus consecrat insulis.*

dignum laude virum Musa vetat mori:
caelo Musa beat; sic Iovis interest
optatis epulis impiger Hercules,
clarum Tyndaridae sidus ab infimis
quassas eripiunt aequoribus rates,
ornatus viridi tempora pampino
Liber vota bonos ducit ad exitus.

Was wäre der Ilia und des Mavors Sohn für uns (trotz aller Standbilder, die man auch ihm gesetzt), deckte Vergessenheit und Schweigen der Dichter die Taten, die 'Romulus' vollbracht? Ein wackerer Held war Aeacus (ob der aber auch ein Denkmal in Rom gehabt?), aber selbst er wäre im Styx ertrunken, hätte ihn nicht der Mund des Sängers auf die paradiesischen Inseln gerettet. Wer auf den Nachruhm Anrecht hat, den lässt allein die Muse nicht untergehn; der Himmel ist der Muse Lohn. So ward belohnt der unermüdliche Hercules, der jetzt mit den Göttern tafelt, so die Dioskuren, die Nothelfer der Schiffer, so Bacchus mit dem Rebenkranz, der Schutzpatron der Zechgenossen und der Dichter.

Wozu noch, muss man doch fragen, dieser ganze historisch-mythologische Exkurs? Des Dichters Absicht war es, indem er seinem Freunde Censorinus ein Exemplar seiner Liederbücher überreichte, mit einigen passenden Worten, wie es sich gerade fügte, ein *pretium dicere muneri*: nicht prätentiöse Denkmäler können einen Scipio so verherrlichen wie ein Ennius es getan; es versteht sich von selbst, dass Horaz damit nicht schliessen konnte und dass er den Preis der Poesie über diesen speziellen Fall hinaus noch irgendwie erweitern muss. Wir sind gespannt darauf, wie er sich wohl aus der immerhin etwas ungewöhnlichen Situation wieder herauswickeln wird, um nach der durch das Scipiodenkmal herausgeforderten Verteidigung des Ennius das Lob der Dichtkunst nunmehr etwas freier und positiver zu verkünden; aber wie soll man es verstehen, wie er vom Scipio nun auf einmal gerade auf diese Beispiele kommt, die zu Scipio in keinerlei Beziehung zu stehen scheinen, und dass er dann weiterhin im Heroenlied stecken bleibt und nicht den Weg findet zu einem so allgemeinen Lob der Poesie, dass auch seine Carmina einigermassen mit darunterfallen? Denn was haben Romulus und Aeacus und zumal die zuletzt genannten Hercules, Castor und Pollux, Liber noch mit Scipio und Ennius, oder gar mit Censorinus und Horaz zu tun, und wie hängt das überhaupt zusammen? Ich weiss nicht, ob es andern auch so ergeht, aber für mein Empfinden verläuft nach dem energischen Vorstoss zur Verteidigung des Ennius dieser ganze Schluss mit seinen mythologischen Beispielen ohne jede ersichtliche Beziehung zum übrigen Inhalt und Zweck des Gedichtes so flach und matt, dass mir dafür eine Erklärung ganz besonders notwendig erscheint. So hübsch sich das sonst an sich bis zum Schlusse aneinander zu reihen und zu steigern scheint, so wenig klar ist doch die Verknüpfung im einzelnen und der Zusammenhang des ganzen. Wir hören, dass *mar-*

mora non clarius indicant laudes Scipionis quam Ennius, worin aber dessen eigenes *pretium* bestehe, das sagt uns der Dichter nicht; er nimmt den Scipio des Ennius in Schutz und appelliert dafür an Romulus und Aeacus; er behauptet *dignum laude virum Musa vetat mori* und nennt hernach Beispiele ganz anderer Art, Heroen, Halbgötter der griechischen Sagenwelt, in einem Gedicht, wo nur von Römern und römischer Poesie, von Ennius und seinen eignen lyrischen Carmina die Rede ist; er sagt *caelo Musa beat,* aber auch dieser Gedanke wird an den Beispielen nicht eigentlich illustriert, sondern tritt darin selbst mehr und mehr zurück und verflüchtigt sich zuletzt bis zu dem ganz unbestimmten und beziehungslosen *Liber vota bonos ducit ad exitus*; und dann bricht es ab, so plötzlich und indifferent, dass wir darüber den Anlass des Gedichtes fast vergessen. Gewiss ist der Himmel der Muse höchster Lohn, aber was beweisen diese Halbgötter so schliesslich für sein *pretium dicere muneri*? Worauf will denn eigentlich Horaz mit dieser ganzen Geschichte hinaus? Sollen ausser Scipio nur noch ein paar weitere Beispiele für die Macht der Poesie gegeben, ausser Ennius etwa noch andere Dichter dafür zitiert werden? Und was für eine Gesellschaft ist das, in die Scipio damit gebracht wird, nicht von historischen Helden, sondern von mythischen Heroen, und was für Heroen finden wir da beisammen? Selbstverständlich ist doch auch diese Aufzählung nicht, auch nicht in solchem Zusammenhange allgemein geläufig und so traditionell verschwommen, dass man sich etwas bestimmtes dabei nicht mehr zu denken brauchte. Wie kommt z. B. Aeacus da hinein, und was veranlasst Horaz, gerade das von ihm zu sagen, dass die Poesie ihn *divitibus consecrat insulis*? Oder wenn es zuletzt ausklingt in ein reines Heroenlied, was für ein Lied kann das wohl sein, das so dem Ennius zur Seite gestellt werden könnte und gleicherweise geeignet wäre, um damit den *marmora* gegenüber zugleich seinen Liederbüchern ein gewisses *pretium* zu verleihen? Denn wenn Ennius den Scipio unsterblich gemacht, und die Muse allein diese Helden unter die Götter versetzt hat, so wird es doch wohl auch die Muse eines bestimmten, anerkannten Dichters sein, der diese Apotheose vollzogen: wer aber ist dann der grosse Dichter, der durch solche Vergötterung in der Tat bewiesen hätte, dass an diesen himmlischen Lohn der Poesie alle irdischen Ehren nicht von ferne heranreichen? So bleibt jedenfalls noch vieles dunkel in diesem Schluss des Gedichtes; ich sehe nicht, dass jemand sich diese Dinge einmal gründlich überlegt hätte. Um also auch darüber ins Reine zu kommen, werden wir nochmals schärfer zusehen und namentlich den Zusammenhang im einzelnen, je weniger das bisher geschehen ist, um so eingehender und genauer untersuchen müssen.

Um ein *pretium dicere muneri* geht Horaz aus von Scipio und Ennius; man erinnere sich noch einmal, wie das Lob des Ennius gefasst war: *non incisa notis marmora publicis — non celeres fugae — non incendia Carthaginis impiae eius qui . . . clarius indicant laudes quam Calabrae Pierides*; wenn auch diese negative Form durch den Protest gegen das Scipiodenkmal bedingt ist und die Nennung der *Calabrae Pierides* an sich genügt, da jeder weiss, was Ennius für Scipio's Ruhm bedeutet, so bleibt es

doch befremdlich, dass wie vorher von seinen eigenen Carmina, nun auch von Ennius, der hier für ihn die ganze Poesie vertritt, so gar nichts weiter gesagt werden sollte, wie und wodurch er *clarius indicat laudes quam marmora.* Denn wenn er statt eines allgemein gehaltenen Hymnus auf die Poesie infolge eines speziellen Anlasses den Ennius und durch Ennius die Poesie gegenüber den Denkmälern in Schutz nehmen will, so ist das doch zunächst erst das eigentliche Thema probandum, und schon des Gleichgewichts wegen müsste Horaz angeben, in welcher Weise denn Ennius den Scipio verherrlicht und was er gegenüber jenen *marmora per quae spiritus et vita redit bonis post mortem ducibus* aus ihm gemacht. Jetzt, wo er nach lang hingezogener Polemik gegen jene *marmora* endlich zu den wahren *laudes* kommt, muss er auch sagen, worin diese bestehen; den Gedanken mit *quam Calabrae Pierides* abschliessen zu lassen ist unmöglich; das reisst so jäh ab, dass jedermann empfindet, dass damit der Satz noch nicht zu Ende sein kann. Und wenn er dann noch weiter negativ fortfährt *neque si chartae sileant, quod bene feceris, mercedem tuleris,* so ist auch das zwar an sich wohl natürlich, aber ein Übergang von Scipio zu etwas Neuem ist das nun andererseits auch wieder nicht. Es klingt wie eine allgemeine Sentenz für sich, die ihrerseits durch die nun folgenden Beispiele erläutert wird. Aber was soll die Behauptung samt den Beispielen, wenn das nicht auch durch Scipio noch indiziert ist? Das kann so weder persönlich an Censorinus gerichtet sein, denn jeder Gedanke, dass Horaz ihn durch den Hinweis auf dichterischen Ruhm zu ähnlichen Taten wie der Bezwingung Hannibals und der Zerstörung Carthagos ermahnen wolle, ist selbstverständlich ausgeschlossen, noch ist es schlechthin allgemein für die Gegenwart gesagt, denn wem könnte das in Aussicht gestellt werden, eine Unsterblichkeit wie die des Romulus oder des Hercules? Das ist vielmehr so, wie es an die von *non incisa n. m.* bis *Calabrae Pierides* in der Form der Verallgemeinerung gehaltene Periode angeschlossen ist (mit *neque* am Versende), von Ennius nicht zu trennen, und bei diesem *neque si ch. s., quod bene feceris, mercedem tuleris* denkt jeder doch auch zugleich an Scipio's Ende und die *Roma ingrata Scipionibus* (auch ohne dass es darum gerade *fecerit* und *tulerit* heissen müsste), nicht aber an Horaz und seine Zeitgenossen. Indessen dadurch wird die negative Seite nur noch mehr verstärkt, so dass auch das unmöglich der Abschluss sein kann, und wir erwarten nun erst recht zu hören, welcher Art denn der hellere Lohn sei, den Scipio's Taten von Ennius' Blättern empfangen. Gewiss hat er ihn unsterblich gemacht, aber ausdrücklich ausgesprochen ist das noch mit keinem Worte, das empfinden wir vielmehr erst aus dem Zusammenhang des Folgenden, und ebensowenig ist bis jetzt gesagt, wie er ihn unsterblich gemacht und wodurch denn er gerade *clarius indicat laudes quam marmora.* Der Satz *neque si . . . mercedem tuleris* verlangt eine Ausführung und ist ja auch unverkennbar eine Überleitung zum Nächsten; und was da weiter folgt *quid foret Iliae Mavortisque puer, si taciturnitas obstaret meritis invida Romuli* kommt seinerseits auch wieder so plötzlich und indigniert heraus, ob nun *taciturnitas* oder *marmora obstarent meritis invida,* dass es nur als die unmittelbare Bekräftigung des *quod bene*

feceris, per chartas tantum iustam mercedem tuleris verstanden werden kann. Das setzt sich also von *non incisa notis m. p.* ab ohne Unterbrechung fort und es wäre verkehrt hier irgendwo einen Einschnitt zu machen. Auch dieser mythologische Schlussteil hat seine bestimmte Beziehung zum übrigen Inhalt des Gedichtes, selbstverständlich, aber nicht sowohl direkt zu Horaz und der Dedikation seiner Oden, als vielmehr, wie wir jetzt sehen, zu Ennius und Scipio; das kann hier speziell von den *laudes Africani*, an die es sich unmittelbar anschliesst, nicht losgelöst werden. Aber da fragt es sich nun vor allem, was enthält denn dieser Schluss, wie knüpft sich das an jene *laudes* an und wie entwickelt es sich weiter und was besagt es für das Ganze? Was beweist gleich Romulus für Scipio, was für Ennius, wenn das nun doch so untrennbar miteinander zusammenhängt?

Die Macht des Gesanges aufzuzeigen, um so ein *pretium dicere muneri*, ist die Grundidee des Dichters; statt das aber in allgemeiner Form auszuführen, nimmt Horaz sich diesmal vor in Ennius die Ehre der Poesie zu verteidigen; dass Ennius *clarius indicat laudes Scipionis quam marmora*, wird so zum eigentlichen Thema des Gedichts, das eine nähere Begründung gebieterisch verlangt. Bewiesen wird das nun aber nicht durch die Angabe der Art, wie Ennius den Scipio so besonders herrlich gepriesen oder durch die Wirkung, die das speziell für Scipio's Ruhm gehabt, sondern durch fremde Beispiele, von denen nur einstweilen nicht zu erkennen ist, wie sie das Verdienst des Ennius bekräftigen könnten. Freilich wenn schon Horaz von sich und seiner Dichtung nicht weiter sprechen will, so kann er auch jetzt neben Ennius, wie er ihn eingeführt, nicht mehr nur so allgemein von Poesie reden; sich darauf zu berufen bedeutete keine Ehrenrettung für Ennius, und um für die Bedeutung der Poesie überhaupt als Repräsentanten zu gelten, sind die folgenden Beispiele auch zu einseitig ausgewählt. Natürlich ist auch Romulus, den er an erster Stelle nennt, oder soll es wenigstens hier sein, ein Beispiel für die Macht der Dichtkunst, aber hier fragt es sich jetzt vielmehr, wieso durch ihn des Ennius Lob des Scipio verdeutlicht wird. Was wäre (trotz aller Marmordenkmäler) Scipio ohne Ennius, was Romulus ohne . . .? Wer hat denn Romulus besungen? Das tut doch nicht hier erst Horaz, das gilt auch nicht vom Heldengesang schlechthin, dafür ist das nicht typisch genug, das müsste vielmehr ein ganz bestimmter Dichter sein, den Horaz hier meint, und auch das Lob des Romulus muss schon ein besonderes gewesen sein, wenn das die Apologie des Ennius unterstützen soll. Der polemische Ton setzt sich auch über Romulus noch fort, aber nun zu sagen, was wäre selbst der Sohn des Mavors und der Ilia ohne des Dichters Lied von Romulus, das wäre sogar frivol, wenn Horaz das jetzt von sich aus sagte und wenn es nicht ein Hinweis wäre auf eine bekannte, in einem bestimmten Sinne gehaltene, nicht gewöhnliche dichterische Verherrlichung des Romulus. Es ist also in der Tat kein beliebig gewähltes Beispiel, keine landläufige poetische Figur, sondern es muss ein konkreter Fall sein, den Horaz dabei im Auge hat. Doch wie es sich damit auch weiterhin verhalten möge, als Parallele zur Illustration der *laudes Africani* würde das Beispiel und insbesondere

die Art wie das Lob des Romulus gewendet ist, nun doch auch wieder wenig geeignet sein, wenn andererseits das Lob des Scipio bei Ennius auch nur so das übliche Dichterlob gewesen wäre. *Vixere fortes ante Agamemnona multi, sed omnes inlacrimabiles urgentur ignotique longa nocte, carent quia vate sacro* heisst es in der nächsten Ode, das sind die klassischen Beispiele der Heldendichtung, aber Romulus der Göttersohn, wie er hier ausdrücklich bezeichnet wird? Wenn der Romulus, nicht der Geschichte, sondern der Poesie so neben den Scipio des Ennius gestellt wird, so kann das eben auch wieder nur durch die besondere Art, wie Ennius speziell den Scipio besungen hatte, motiviert sein; das ist denkbar nur unter der Voraussetzung, dass Scipio hier in gleicher Weise verherrlicht war wie dort Romulus. Ennius hat ihm — und eben darin bestand, was noch zu zeigen war, das *clarius indicare laudes* — dieselbe Unsterblichkeit verliehen, wie sie seinerseits von der Poesie Romulus erfahren. Das muss dann freilich mehr sein, als gewöhnlicher Dichterruhm, denn dafür brauchte Horaz sich nicht auf Romulus zu berufen und für Ennius würde das hier nichts bedeuten; das kann dann aber auch nicht mehr der erste beste Dichter, irgendwelche beliebige 'Poesie' sein, deren 'Romulus' hier angezogen wird. Jedoch worauf das geht, ist vor der Hand noch nicht zu sagen. Zwar hat Ennius selbst in den Annalen den Romulus wie auch den Scipio gefeiert, aber die Annalen sind doch nicht das eigentliche hohe Lied auf Scipio, noch weniger auf Romulus, und dass es sich bei dieser Zusammenstellung nicht um die grossen Namen der römischen Geschichte handelt, ist ebenfalls klar. Indessen einstweilen ist es wichtiger zu fragen, welcher Art denn diese besondere Unsterblichkeit des Romulus und also wohl gleicherweise die des Scipio gewesen; dass damit nicht die einfache Unsterblichkeit im Liede gemeint sein kann, scheint sicher, wird aber sofort deutlicher im Folgenden.

Ein Göttersohn wie Romulus war Aeacus, auch von den Dichtern vielgepriesen wegen seiner Frömmigkeit und Gerechtigkeit. Aber hier erscheint er so ganz anders als sonst. Das ist nicht mehr der gewöhnliche Aeacus, wie er sonst (auch bei Horaz c. 2, 13, 22) als Richter über die Abgeschiedenen in der Unterwelt fungiert; wenigstens wird kein Mensch beim Namen des Aeacus im ersten Augenblick daran denken, dass er als besonderer Liebling der Dichter von ihnen einen Platz auf den Inseln der Seligen erhalten. Und dann: was beweist nun gerade er wieder für die Macht des Gesanges überhaupt und des Ennianischen Gesanges auf Scipio insbesondere? Und welcher Dichter wird denn wieder das gesungen haben? So viel ist ja wohl sicher, dass Horaz, wenn er so schreibt, das nicht für sich erfunden, sondern so vorgefunden. Aber unpassend, interpoliert etwa ist darum dies Beispiel nicht; sieht man nur genauer zu, so zeigt sich alsbald, dass Horaz hier nicht etwa einer aparten Version der Sage folgt, sondern dass auch dieser Aeacus, woher immer das auch stammen mag, und so sonderbar er sich zunächst präsentiert, dennoch hier durchaus an seiner Stelle ist. Denn wenn Horaz sagt, dass ihn *favor et lingua potentium vatum divitibus consecrat insulis*, so heisst das nicht einfach, dass er durch der Dichter Gunst ins Elysium statt in den Tartarus ver-

setzt ist, das wäre, seltsam genug für ihn, dennoch kaum ein spezielles Verdienst der Poesie, sondern dass er dort etwas ganz besonderes, ein Gott ist, kein blosser Schatten wie die andern: das *consecrat* muss hier eben in seiner eigentlichsten Bedeutung verstanden werden, im technischen Sinne der Apotheose, wie es vor allen bei Cicero so oft begegnet (bei Horaz steht es nur hier). Er der Sohn des Juppiter wird für seine *virtus*, wie Romulus für seine *merita*, dadurch belohnt, dass er nach seinem Tode zwar nicht zu den himmlischen Göttern eingeht wie etwa Romulus-Quirinus, aber was gleichwertig damit ist, auf Pluto's Wunsch von Juppiter an seiner Statt als göttlicher Richter über Gerechte und Ungerechte in der Unterwelt bestellt wird (vgl. z. B. Plat. Gorg. 523). *Quid foret Aeginae Iovisque filius*, gilt auch von ihm, wenn nicht die Poesie ihn als Gott dort unten konsekriert hätte. Die *virtus recludens immeritis mori caelum* (c. 3, 2, 21) und andererseits *favor et lingua potentium vatum* haben ihm diese Unsterblichkeit verschafft, wie dem Romulus, wie auch den *bonis post mortem ducibus* nicht nur *per marmora* eine neue *vita in effigie*, sondern durch die Poesie ein helleres Leben verliehen wird. Das ist wiederum recht nachdrücklich für die Dichter gesprochen, aber das ist nun auch nicht mehr ein beliebiges Beispiel aus ihrem obligaten mythologischen Apparat, sondern so wie es hier steht und gefasst ist, der Zusammenstellung eines berühmten Dichters entnommen, denn den *potentes vates*, nicht der landläufigen Tradition wird dieses Lob des Aeacus zugeschrieben, genau so wie das des Romulus und des Scipio; und dann ist es zum andern auch nicht mehr die gewöhnliche Unsterblichkeit des Fortlebens im Liede, sondern eine Unsterblichkeit von ganz besonderer Art, die Vergötterung der Göttersöhne, die nicht der Poesie im allgemeinen, sondern einem einzelnen Dichter, wer immer es gewesen sein mag, beigelegt wird. Nicht also um die übliche 'Verhimmelung' durch die Dichter handelt es sich hier, sondern um die in einem bestimmten Gedichte dargestellte Apotheose der Helden im eigentlichsten Sinne dieses Wortes. Trat das bei Romulus noch weniger klar hervor, so ist das jetzt bei Aeacus durch das *consecrat* deutlich zum Ausdruck gebracht; durch das was weiter folgt, wird vollends jeder Zweifel ausgeschlossen.

Zwar wenn er zunächst fortfährt *dignum laude virum*, so scheint das auf Aeacus nicht ganz zu passen und ebensowenig auf die ferneren Beispiele; c. 1, 12 unterscheidet Horaz schärfer *quem virum aut heroa, quem deum*. Er denkt bei *virum* natürlich, wie einmal der Zusammenhang ist, wieder mit an Scipio, und auch die ganze Fassung des Satzes zeigt wiederum denselben apologetischen (nicht etwa paränetischen) Charakter wie das bisherige: wenn jemand *dignus laude* ist, wie Scipio, so ist's die Muse, die ihn nicht sterben lässt (nicht die *marmora*), vielmehr, positiv ausgedrückt, der Himmel ist der Muse Lohn. So war's bei Romulus, so mutatis mutandis auch bei Aeacus. Aber nachdem es jetzt direkt ausgesprochen ist, dass *caelo Musa beat*, setzt es nochmals an: *sic*, so wie es im Liede heisst, vielmehr durch das Lied, durch die Gunst und die Kunst der Meister des Gesanges (*favor et lingua potentium vatum*, nicht solcher impotenten Dichterlinge wie des Verfassers des Scipioepigramms), ist Hercules, sind

die Tyndariden und Liber nach ihrem Tode in die Gesellschaft der Götter aufgenommen worden, das ist, auch hier, das Werk des Dichters, die Macht des Gesanges. Die hier genannten sind in der Tat Heroen, denen das Höchste zuteil geworden, was etwa die Poesie verleihen kann, nicht blosse Unsterblichkeit des Namens, sondern *consecratio*, göttliche Unsterblichkeit. Das gilt — vom Ausdruck zunächst noch abgesehen — von allen in gleicher Weise; die Beispiele sind wohlgewählt und im allgemeinen nicht ungeläufig, aber welcher Geist spricht doch auch da wieder aus diesen Versen?

di quoque carminibus, si fas est dicere, fiunt
tantaque maiestas ore canentis eget

ruft im Hinblick auf unser Gedicht Ovid aus (Pont. 4, 8, 55), die Worte des Horaz in seiner Weise unterstreichend. Hätte Horaz selbst das wiederum so zuerst im Sinne moderner Aufklärung ausgesprochen, so hätte er damit nur eine neue These aufgestellt, es nicht als Argument für sein Thema von der hohen und höchsten Bedeutung der Poesie anführen können. Frivolität gegenüber dem Volksglauben liegt seinem Charakter ebenso fern, wie es der Absicht unseres Gedichtes zuwiderlaufen würde. Wenn er dennoch als Beispiele für die Wirkung der Poesie diese Götter wählt, und gerade solche Götter auswählt, die doch auch in der römischen Religion ihre feste Stätte hatten, so kann er sich wiederum nur der berühmten Schilderung eines bekannten Dichters anschliessen, der die Apotheose jener Heroen gesungen ganz so wie die des Aeacus, selbstverständlich auch des Romulus. Denn das scheint damit gleichfalls klar geworden zu sein, dass es trotz der von Horaz beliebten Variation im Ausdruck doch alles gleichartige Beispiele sind, im ganzen nur éine Reihe von Romulus bis Liber, éin Dichter also auch und éin Gedicht, in dem sie alle in gleichem Sinne zusammengestellt waren und das zum Gegenstand hatte nicht Heldentaten historischer Persönlichkeiten wie Scipio, sondern das Lob der Göttersöhne und ihre Apotheose. Indessen ehe wir das so fest behaupten und darauf weiter bauen, werden wir die eignen Worte des Horaz doch noch etwas genauer überlegen müssen, um ihm nicht nach dem allgemeinen Eindrucke etwas unterzulegen, was er vielleicht gar nicht sagt.

Dass Horaz hier, wo er bei Überreichung seiner Carmina, um den Ennius zu verteidigen, etwas zur Empfehlung der Dichtkunst sagen will, sich nur auf anerkannte klassische Beispiele der Poesie beziehen kann, versteht sich von selbst und bedurfte keines längern Beweises; die *chartae, favor et lingua potentium vatum, Musa, sic* bezeugen es ganz ausdrücklich. Die Frage ist nur die, welche Poesie, welche Dichter oder vielleicht gar welcher Dichter speziell damit gemeint ist. Nach der Art, wie Horaz die Beispiele einführt und in wohldurchdachter Stufenfolge aneinander reiht, könnte man zunächst glauben, dass er sie selbst nach bestimmten Gesichtspunkten aus den Werken der Dichter ausgewählt und zusammengestellt habe. Der Aufbau dieses Teiles ist wirklich mit grosser Kunst gegliedert. Die Beispiele wechseln mit allgemeinen Sätzen, wodurch der Schein entsteht, als ob immer neue Argumente und neue Belege dafür aufeinanderfolgten. Das zentrale Stück *non incisa notis m. p. . . . quam Calabrae Pierides* setzt

sich vorerst negativ fort in dem *neque si chartae sileant, quod bene feceris, mercedem tuleris*; das zugehörige Beispiel beschränkt sich dementsprechend auf die Frage: *quid foret Iliae Mavortisque puer, si taciturnitas obstaret meritis invida Romuli,* ohne zu sagen, was denn durch die Poesie aus Romulus geworden. Was wir dabei von selbst empfinden, dass sie ihn der allgemeinen Vergessenheit der Todten entrissen, dient zugleich als Überleitung zum folgenden Beispiel: *ereptum Stygiis fluctibus Aeacum*, und an die Stelle der *invida taciturnitas* tritt nunmehr positiv, nachdrücklich hervorgehoben *favor et lingua potentium vatum*, die ihn *consecrat*, direkt zum Gotte macht; doch bleibt er wenn auch als solcher dort in der Unterwelt, im Reich der Todten. Der Satz *Musa vetat mori* schliesst das jetzt ab, ist dann aber selbst doch auch wieder so gewendet, dass das nicht das letzte Wort sein kann. Mit Absicht wird der Ausdruck nochmals so weit zurückgebogen, dass er die volle, positive Bezeichnung dessen was nun der eigentliche und wahre Lohn der Poesie ist, gleichsam herausfordert: *Musa vetat mori* — vielmehr *caelo Musa beat,* sie lässt den Helden nicht sterben, nein (was so durch die Voranstellung von *caelo* mit Wiederholung von *Musa* um so kräftiger zur Geltung kommt), zum Himmel trägt sie empor, sie belohnt das Verdienst durch nichts Geringeres als durch Versetzung unter die Götter selbst. So baut sich das auf; von der *taciturnitas* und Aeacus in der Unterwelt führt der Weg hinauf, immer höher, bis das Höchste erreicht ist. Eine weitere Steigerung über diese hellsten *laudes* hinaus ist nicht mehr möglich, und so wird nur das noch zuletzt durch einige Beispiele erläutert, Hercules, die Dioskuren, Liber, sie die wirklich für ihre Verdienste unter die Götter im Himmel aufgenommen worden sind. Die Stufenfolge ist also augenscheinlich; ob aber nun damit auch ein sachlicher Unterschied gemacht werden soll, zwischen Romulus und Aeacus und Hercules und seinen Genossen, ist dennoch sehr die Frage. Denn etwas anderes als die Macht des Gesanges zu beweisen, ist doch auch mit Romulus und Aeacus nicht bezweckt. Oder repräsentieren sie vielleicht darum, weil das hier so abgestuft ist, verschiedene Grade der Unsterblichkeit? Aber Aeacus ist doch auch konsekrierter Gott, so gut wie Hercules und die andern, und wie soll hier Romulus, wenn ihn die Dichter unsterblich gemacht, anders gedacht werden, wenn nicht als Gott Quirinus? Ist es also wahrscheinlich, dass sie einzeln für sich stehen, etwa als Typen verschiedener Stoffe oder Arten von Liedern, auf die Horaz sich hier bezieht, indem ein berühmter Dichter so von Romulus, ein anderer anders von Aeacus, ein dritter wieder anders von Hercules und den übrigen gesungen, wie Ennius in seiner Weise von Scipio? Das wird niemand behaupten wollen. Gehören sie aber alle der Sache nach als gleichwertig zusammen, so ist auch nicht mehr anzunehmen, dass Horaz sie erst eigens aus dem üblichen Vorrat der Dichter ausgewählt oder gar aus verschiedenen 'Quellen' zusammengesucht habe. Die Schichtung ist mithin keine primäre, ursprüngliche, sondern erst von Horaz hineingetragen; der Aufbau ist ein rein rhetorischer, nicht durch sachliche Unterschiede begründet; wie geschickt auch Horaz das im einzelnen gliedert und abstuft zum Zwecke wirksamer Steigerung, dem Inhalt nach ist dennoch

alles nur eine und dieselbe Art von Beispielen. Denn das eben haben sie alle, von Romulus angefangen bis zu Liber am Schlusse, miteinander gemein, dass es Halbgötter sind, die durch die Poesie für ihre *virtus* nach dem Tode zu den Göttern erhoben worden sind. Das ist es und diese Art von Poesie also auch allein, mit der die *laudes Africani* des Ennius verglichen werden. Doch ehe wir wieder von Hercules, Dioskuren, Liber nur so als gottgewordenen Heroen reden, und Romulus und Aeacus mit ihnen auf gleiche Stufe stellen, und alle zusammen womöglich einem und demselben Dichter vindizieren, hätten wir erst auch das, was von diesen zuletzt noch bei Horaz zu lesen und wie es gefasst ist, etwas genauer ansehen müssen.

Nachdem mit *caelo Musa beat* der Höhepunkt erreicht und das eigentliche *pretium* der Poesie bezeichnet ist, folgen die entsprechenden Beispiele; es sind ihrer diesmal, als Abschluss des Ganzen, mehrere, alle wohl von derselben Art, jedoch keineswegs in gleicher Weise behandelt. Da ist zunächst der *impiger Hercules*, der *Iovis interest optatis epulis,* also nach dem Tode wirklich in den Himmel eingegangen ist und von der Poesie erhalten hat *laudem speratam meritis*. Da sind weiter die Dioskuren, die — aber wir sind überrascht, schon will das zum vorliegenden Gedanken nicht recht mehr passen; was Horaz von ihnen sagt, klingt nicht so, als ob sie zum Lohn für ihre Taten von den Dichtern an den Sternenhimmel versetzt seien, sondern als *clarum sidus quassas eripiunt aequoribus rates,* befinden sie sich noch in voller Tätigkeit als Nothelfer der Menschheit. Und dann kommt Liber im Rebenkranz, der *vota bonos ducit ad exitus* (nicht *duxit*, wie vorhin nicht *eripuit*), er scheint sich gar einen Platz im Himmel noch erst durch die Erfüllung aller frommen Wünsche verdienen zu sollen, wenigstens steht da kein Wort von seiner Vergöttlichung durch die Poesie — wo bleibt dann aber das *caelo Musa beat*? Es ist doch seltsam, dass das was gerade diese Beispiele für die Bedeutung der Dichtkunst besagen können und doch wohl auch besagen sollen, denn auf die Wirkung der Poesie allein kommt es hier an, nun auf einmal immer mehr zurücktritt, dass Horaz kaum am Ziele angelangt den Hauptgedanken und damit den Grundgedanken des Gedichtes wieder so zerrinnen lässt, dass das Ganze, wenn wir die Worte einfach nehmen wie sie sind, zuletzt sozusagen im Sande verläuft. Statt sich auf der Höhe zu halten fällt das ab, und das um so mehr, je trefflicher es durch die allmähliche Steigerung vorbereitet war; für ein solches, im übrigen so wohlgelungenes Gedicht hätte man jedenfalls einen passenderen, wirkungsvolleren Abschluss erwartet als diese Floskeln, die wenigstens hier bei diesen Beispielen so nicht am Platze scheinen. Dass damit die Pointe verwischt wird, lässt sich nicht leugnen und nicht beschönigen; das sind offenbare Entgleisungen, die man Horaz nicht zutrauen möchte, die dann aber eine Erklärung nur umsomehr verlangen. Natürlich darüber kann nicht der geringste Zweifel sein, dass das *caelo Musa beat*, trotzdem es im Wortlaut nicht enthalten ist, dem Sinne nach dennoch für alle in gleicher Weise gilt — sonst hätten sie überhaupt hier keinen Sinn. Also auch diese letzten Beispiele zeigen dieselbe Freiheit der Behandlung wie die frühern; soweit es auf die Sache und den eigentlichen Zweck der

Beispiele ankommt ist es unmöglich, weder die Skala von Romulus über Aeacus zu Hercules, noch die Verse über die Dioskuren und Liber buchstäblich zu nehmen. Sie alle sind zu Göttern erhoben worden durch die Poesie, und zwar nicht nur Hercules und die darauffolgenden Tyndariden und Liber, bei dem zuletzt ausser dem Zusammenhang nichts mehr daran erinnert, sondern ebensogut auch der ihnen voraufgehende Aeacus und auch schon Romulus, wo wiederum wegen der Gliederung des Ganzen die Apotheose noch nicht direkt zum Ausdruck kommt. Sie gehören wirklich alle zusammen, und für das was sie beweisen sollen, besteht zwischen ihnen inhaltlich nicht der geringste Unterschied. Sie unterschiedlich zu behandeln, lag sachlich hier auch kein Grund vor. Mag es die Absicht des Dichters gewesen sein, die Beispiele so zu arrangieren, dass dem Anstieg auf der einen Seite der Abstieg auf der anderen entspreche, sie gewissermassen architektonisch zu gruppieren, mit Hercules in der Mitte des Giebelfeldes, so kann dennoch alle Kunst formaler Komposition darüber nicht hinwegtäuschen, dass das inhaltlich Unebenheiten sind und Unstimmigkeiten in bezug auf die eigentliche Grundidee, Inkonsequenzen, wie sie bei einem frisch aus sich produzierenden Schriftsteller schwerlich begegnen würden — wo wir solches finden, sind das allemal untrügliche Zeichen der Abhängigkeit von einer fremden Vorlage; das hatten wir im einzelnen, bei Romulus, Aeacus schon früher bemerkt, nun zeigt sich das auch bei den Dioskuren und Liber, der ganzen mythologischen Liste überhaupt. Erscheinungen, wie wir sie hier finden, sind entweder Reste, die aus einer fremden Fassung übernommen sind, oder erklären sich, was hier eher zutreffen dürfte, durch die besondere Stellung, die der Dichter einnimmt gegenüber einem bekannten Stoffe oder langer Tradition, was ihm gestattet oder ihn verleitet, mit den gegebenen Typen nach künstlerischem Ermessen formell frei zu schalten. Erfunden hat also die Beispiele nicht erst Horaz, noch auch zuerst ad hoc zusammengestellt, sondern das ist Variation über ein bekanntes, festes Thema. Und das Thema war, so dürfen wir nunmehr mit Zuversicht behaupten, nichts anderes als die Apotheose der Helden, illustriert an bestimmten Beispielen von Göttersöhnen, denen jener höchste Preis der Poesie zuteil geworden. Von welchem Original Horaz hier abhängig ist, steht noch dahin. Aber das musste vorerst nach allen Seiten einwandfrei festgestellt werden, dass diese Beispiele in der Tat allesamt nur eine einheitlich zusammengehörige Gruppe bilden, dass Horaz nur auf eine ganz spezifische Art von Poesie sich bezieht, und dass das wahre *pretium* der Dichtkunst ist die Versetzung unter die Götter. Das war es, was uns von Anfang an dahinter zu stecken schien, jetzt darf es endlich als ausgemacht gelten: nur von der Apotheose durch die Dichter ist bei Horaz die Rede. Aber so einfach das nachgerade klingt, so schwierig bleibt es doch; denn was soll nun diese Apotheose in unserem Gedicht? wie reimt sich das zum übrigen, zu seinem *donum* und den *laudes* des Ennius? Sofort erhebt sich wieder die alte Frage, was hat denn das, die Apotheose der Göttersöhne mit Scipio und Ennius zu tun, wo bleibt da Scipio, der doch, wie er nun einmal das *pretium dicere*

muneri mit dem Scipiodenkmal und Scipio's Verherrlichung durch Ennius in Verbindung gebracht hat, für Horaz die Hauptsache ist?

Auch dass das Höchste was Poesie gewähren kann, Aufnahme in den Kreis der Götter, was ein anderes und mehr ist als gewöhnliche Unsterblichkeit des Nachruhmes, statt eines allgemeinen Lobliedes auf die Dichtkunst im Ganzen in einem Gedicht wie dem unsrigen hervorgehoben wird, ist an sich wohl berechtigt. Aber es bildet hier nicht die letzte Staffel der Ehren von Dichters Gnaden, sondern es ist das Einzige was hier genannt wird. Das ist zudem etwas so Spezifisches und die Beispiele bilden eine so fest umrissene Gruppe, dass das nicht schlechthin für einen solchen Zweck ohne besondere Beziehung verwendet werden kann. Ist es schon mit Rücksicht auf den äusseren Anlass, ein *pretium dicere muneri* seiner Odensammlung, etwas überschwänglich, so ist auch für die Apotheose als solche jeder Gedanke an die Gegenwart, an noch Lebende ausgeschlossen. Soll das also nicht gänzlich in der Luft schweben, so kann es nur mit Ennius in Verbindung gebracht werden, an den es unmittelbar angeschlossen ist und dessen Lob des Scipio ja noch eine nähere Erläuterung verlangt. Gewiss kann es auch nur etwas besonderes sein, wodurch Ennius und in ihm die Poesie ein für allemal gegen alle Verkleinerer geschützt wird. Aber dieser Kräfteaufwand, dieses Aufbieten der himmlischen Heerscharen um des allberühmten Ennius willen, das scheint doch etwas viel und vom Scipiodenkmal, wodurch es eingeleitet wird, gar weit abzuführen; zu solch panegyrischer Aufbauschung der *laudes Scipionis* lag doch hier in der Censorinusode kein Anlass vor. Auf solche Überschwänglichkeiten verfällt auch niemand gegenüber der fernen Vergangenheit, das hat sicher so auch Horaz nicht erst zusammengebracht. Das Höchste anzuführen steht auch ihm offen, aber darauf kommt es an, wie die Einführung dieses höchsten Lobes gerechtfertigt wird. Es handelt sich doch immer um Ennius und dass er *clarius quam marmora indicat laudes Scipionis*, und nur um zu zeigen wieso er dies *clarius* getan, wird was folgt, die Apotheose der Göttersöhne herangezogen. Wo ist aber da die Ähnlichkeit zwischen Scipio und jenen Halbgöttern, in welcher Beziehung stehen sie zu Scipio? Das alles hat doch nur Sinn, wenn zwischen beiden Teilen irgend eine Vergleichbarkeit besteht. Schon bei Romulus hatten wir bemerkt, dass nach dem Zusammenhang der Verse Scipio von der Poesie dieselbe Unsterblichkeit erfahren haben müsse wie Romulus; je enger und einheitlicher sich seither der Zusammenhang des Ganzen bis zum Schlusse herausgestellt hat, um so mehr muss, was die angeführten Beispiele bedeuten, auch für Scipio gelten. So drängt denn alles zur Entscheidung. Wenn jener Dichter, auf den Horaz sich für Ennius beruft, speziell die Apotheose des Romulus, Hercules u. s. w. besungen, so kann auch Ennius den Scipio nicht einfach wie jeden andern Helden im Liede gefeiert, nur metaphorisch in den Himmel erhoben, sondern muss ihn buchstäblich gleichfalls unter die Götter versetzt haben. Der Rückschluss ist zwingend: wenn jene Halbgötter für Ennius

etwas beweisen sollen, so kann es nur in dem Sinne sein, dass auch die *laudes Africani* eine Apotheose waren, eine wirkliche Apotheose. Und damit erhält endlich das ganze Gedicht zugleich erst das richtige Gleichgewicht. Denn das ist wie sich jetzt herausstellt der Kernpunkt des Ganzen: *per marmora spiritus et vita redit bonis post mortem ducibus — Musa vetat mori, caelo Musa beat*; das ist der Unterschied, der Gegensatz, in dem das steht: Denkmäler *reddunt vitam mortuis* (man erinnere sich der analogen Wendungen, durch die das oben verdeutlicht wurde) — die Poesie in ihrer höchsten Form macht ihre Helden nicht bloss unsterblich, sondern zu wirklichen Göttern. Das hat dem Scipiodenkmal gegenüber Ennius mit Scipio getan, in gleicher Weise wie es mit Romulus, Aeacus, Hercules u. s. w. jene andere Dichtung getan hat, deren Namen Horaz nicht nennt, die aber jedem Römer gewiss nicht minder geläufig war. Also eine wirkliche Apotheose war's, wie Ennius den Scipio besungen. Das ist freilich nichts Gewöhnliches, das ist etwas, was wir von Ennius so nicht wussten, so leicht auch nicht vermuten konnten, was aber jetzt durch die scharfe Interpretation des Horaz als feste Tatsache erwiesen ist und die Mühe, die wir es uns damit haben kosten lassen, wohl belohnt. Eine Apotheose des Scipio, das kann natürlich auch nicht mehr der Scipio der Annalen sein — doch das wird sich noch zeigen müssen.

So hat sich denn einstweilen zweierlei ergeben, einmal dass die *laudes* der *Calabrae Pierides*, die Horaz hier den *marmora* gegenüberstellt, eine Apotheose des Scipio gewesen, und daneben eine Apotheose eines bestimmten Kreises von Heroen, die Horaz anführt zum Beweise dafür, wie ungewöhnlich und unübertrefflich jene *laudes Africani* gewesen. Die Apotheose der letzteren aber ist uns vorläufig noch etwas weniger fassbar als die des Scipio. Zwar was hier allein als der eigenartige Lohn der Dichtkunst genannt wird, kann, weil es für die Poesie nicht typisch ist, auch nicht auf Poesie im allgemeinen bezogen werden; und wenn gesagt wird, dass nur die Poesie, nicht etwa Volkssage und Religion jene Heroen in den Himmel versetzt hat, so sahen wir bereits, dass auch das nur von bestimmter Poesie verstanden werden kann. Andererseits trat doch auch nach und nach immer deutlicher hervor die Abhängigkeit des Horaz von einem fremden Original, einer bestimmten, allgemein bekannten und geläufigen litterarischen Vorlage, einer nach Charakter und Form gleichartigen und einheitlichen poetischen Apotheose. Und wenn das für die Art wie Ennius dem Scipio den hellsten Preis geschenkt etwas bedeuten soll, so kann es schliesslich auch nur ein bestimmtes Gedicht, ein bestimmter Dichter sein, der hier für Horaz in Frage kommt. Zwar sagt Horaz wie *indicant*, so *consecrat*, *vetat*, *beat*, *interest etc.* im Präsens, aber das gilt darum nicht von der Gegenwart, vielmehr die Poesie hat das getan, es sind die markanten Beispiele eines klassischen Dichters. Ein berühmtes Lied von Romulus und Aeacus, Hercules, Castor und Pollux, Bacchus ist es, was Horaz zitiert, das Fragment eines bekannten Dichters, das er uns so aufbewahrt hat; dafür dass Ennius *clarius indicat laudes Africani* soll er, ein *potens vates*, durch seine *laudes heroum* Zeugnis ablegen — wer mag das wohl sein? Aber, könnte man andererseits doch auch wieder

fragen, waren denn nun beide Apotheosen auch wirklich nur gleichartig, und sollte erst Horaz durch ihre Verbindung Scipio in diese Göttergesellschaft gebracht haben, oder standen sie etwa schon vor ihm in näherer Beziehung zueinander? Wer kann wohl so neben Ennius gemeint sein, auf welchen grössern Dichter konnte Horaz für Ennius sich noch berufen, wie er für sich auf Ennius? Wer kann überhaupt für Ennius noch bürgen sollen, und wie sollte ein anderer Dichter mit seiner Apotheose des Romulus, Hercules u. s. w. des Ennius Lob des Scipio bekräftigen können? Wie können schliesslich fremde Beispiele des Zeugnis geben, dass Ennius *Africani laudes* gerade *clarius indicat* und zwar *clarius quam marmora*? Oder sollte am Ende Ennius selbst — — doch so weit sind wir noch nicht. Ein eigenes Lied von jenen Heroen freilich wird es dennoch schwerlich sein, wenigstens ist es nicht leicht sich von seiner Art ein Bild zu machen; aber auch so scheint die Antwort nicht schwer zu geben. Denn fragt man nur weiter, wie wohl Ennius die Apotheose des Scipio zur Darstellung gebracht haben könne, so ist ohne weiteres klar, dass eine solche Kühnheit, einen sterblichen Menschen, eine historische Persönlichkeit zum leibhaftigen Gott zu machen an sich überhaupt unmöglich ist in der Weise, dass das einfach behauptet, seine Vergöttlichung auf sich allein gestellt wäre. Das geht nur in Anlehnung an bestimmte Formen, nur durch Einführung des neuen Menschen-Gottes in einen festen Heroenkreis, eben den des Hercules, der Dioskuren, Bacchus, ganz so wie es mit der Apotheose des Romulus oder der Kaiserapotheose zu geschehen pflegt. So liegt also der Schluss nahe, ja scheint unabweisbar, dass es kein fremder *vates* ist, der als Zeuge für Ennius angerufen wird, keine fremde Apotheose, die als Beweis dienen soll für den Glanz der *Calabrae Pierides*, sondern dass beides zusammengehört, die *laudes Scipionis* und die Apotheose der Heroen, dass Ennius selbst den Scipio so besungen, dass er ihn zum Lohn für seine Taten einreihte in den Kreis des Romulus, Aeacus, Hercules u. s. w., dass das Gedicht an dem hier Horaz die höchste Wirkung der Poesie veranschaulicht, eben nur éin Gedicht war, ein Gedicht desselben Ennius auf denselben Scipio: die Apotheose des Scipio von Ennius; und wenn das der Fall ist, dann ist allerdings die Ode des Horaz so vollkommen einheitlich und abgerundet, wie man es nur wünschen könnte, dann muss auch von dieser Seite, wie jetzt leicht zu zeigen wäre, jeder Tadel der Bewunderung weichen. Allein trotz aller Umständlichkeit der Begründung kommt das Resultat vielleicht dennoch zu überraschend, um sofort vollen Glauben zu finden, und je mehr sich das so von selbst aufzudrängen scheint, um so mehr müssen wir bei dem was da auch sonst noch alles daranhängt versuchen, uns nach entscheidenden Beweisen umzusehen, denn Behauptungen von solcher Tragweite wollen allerdings nicht bloss erschlossen, sondern auch wirklich so bewiesen sein, dass ein Zweifel nicht mehr übrig bleibt.

Man darf und soll einen Dichter und ein Gedicht aus sich selbst erklären, ganz natürlich, und wir haben uns redlich bemüht, aus Horaz herauszuholen, was sich zum Verständnis daraus gewinnen lässt. Aber man soll nicht glauben, dass das so vollständig immer gelinge. Es gibt Reste, die für uns heute nicht mehr aus dem engen

Rahmen des einzelnen Gedichtes erklärt werden können, wo die Erklärung ihre Grenzen hat an unserem Unvermögen alles mitzuempfinden, was einem antiken Leser dabei unmittelbar gegenwärtig war. Einer scharfen Kritik entgehen solche Mängel nicht, aber eine Interpretation die das ruhig hinnimmt wie hier zumeist geschieht, und schnell darüber hinweggleitet ohne sich etwas bestimmtes dabei zu denken, oder mit wohlwollender Unentschiedenheit und 'liebevoller Versenkung in den Geist des Dichters' hier und dort etwas unterlegt bis es einigermassen erträglich wird, ist keine Interpretation. An einem gewissen Punkte hört der berühmte Geist des klassischen Altertums auf und kommt man trotz aller 'Begeisterung für die Alten' nicht weiter ohne ein bischen philologische Wissenschaft. Was die Erklärung der antiken Autoren und damit auch die Verständigung über die wirkliche Bedeutung eines Dichters wie z. B. des Horaz so erschwert, ist die nicht immer genügend beachtete Schwierigkeit, das Traditionelle vom Individuellen richtig zu scheiden. Was wir hier vor uns haben, ist nicht eigenste frische Erfindung des Horaz, sondern bewegt sich, wie die Analyse im einzelnen gezeigt hat, nach Stoff und Form in festem Geleise, ist darum, mag es nun von Ennius sein oder nicht, mit einem bestimmten Vorstellungskreis verknüpft. Denn natürlich gibt es auch in solchen Dingen eine Tradition, in Mythologie so gut wie in anderem, Beispielen, Zitaten, Motiven, Figuren, Ausdrucksweise und Einzelwendungen — wir fangen heute eben an auch in diesen Dingen geschichtlich zu arbeiten und Parallelmaterial zu dem Zwecke zu suchen, um den litterargeschichtlichen Zusammenhängen auf die Spur zu kommen. Es bleibt also auch hier, neben dem was wir durch scharfe Interpretation aus Horaz selbst herauszubringen versucht haben, immer noch zu überlegen, ob wir nicht anderswoher über diesen Götterkreis bestimmteres zu ermitteln in der Lage sind. Es fragt sich eben: haben wir vielleicht in der Verbindung unserer Heroen irgend eine traditionelle Gruppe vor uns? Wo etwa finden sich Parallelen dazu und wo ist danach ihr Urbild zu suchen? Gelingt es mit Hülfe der Überlieferung hier weiter zu kommen, so werden wir vielleicht auf anderem Wege den Autor dieser Apotheose noch mit Sicherheit bestimmen, gewiss aber uns von den *laudes Scipionis* ein deutlicheres Bild machen können und in jedem Falle für das Verständnis des Gedichtes neues und volleres Licht gewinnen. Nicht etwa nur des Ennius, sondern ganz besonders auch des Horaz wegen müssen wir uns jetzt vor allem nach etwaigen weiteren Parallelen in der antiken Litteratur umsehen.

Eine Apotheose des Ennius kann, wenn es sie gegeben, in der Litteratur nicht spurlos verschwunden sein; aber auch wenn, was unter allen Umständen sicher ist, bei der Aufzählung der Heroen Horaz nur irgend einem berühmten Dichter folgt, ist es nicht wahrscheinlich, dass eine solch signifikante Darstellung und Behandlung sonst gänzlich unbeachtet geblieben sei, sondern anzunehmen, dass sich Reflexe davon auch an andern Stellen erhalten haben. Nun kehrt die gleiche Gruppe bekanntlich schon bei Horaz selbst mehrfach wieder. So heisst es c. 3, 3

Iustum et tenacem propositi virum ...
non ... non .. mente quatit .. neque ... nec ...,
impavidum ferient ruinae.
hac arte Pollux et vagus Hercules
enisus arces attigit igneas,
quos inter Augustus recumbens
purpureo bibet ore nectar;
hac te merentem, Bacche pater, tuae
vexere tigres indocili iugum
collo trahentes, hac Quirinus
Martis equis Acheronta fugit,
gratum elocuta consiliantibus
Iunone divis ...

(dies nach Ennius, ann. 65 *unus erit quem tu tolles in caerula caeli templa,* cf. Vahlen [2] p. CLIX.)

..... et invisum nepotem
Troica quem peperit sacerdos
Marti redonabo; illum ego lucidas
inire sedes, discere nectaris
sucos et adscribi quietis
ordinibus patiar deorum;

hac arte wie *sic* c. 4, 8, 29; die künftige Apotheose des Augustus gibt sich deutlich als Einlage zu erkennen. Weiter ep. 2, 1, 5

Romulus et Liber pater et cum Castore Pollux,
post ingentia facta deorum in templa recepti,
dum terras hominumque colunt genus, aspera bella
componunt, agros adsignant, oppida condunt,
ploravere suis non respondere favorem
speratum meritis; diram qui contudit hydram
notaque fatali portenta labore subegit,
comperit invidiam supremo fine domari ...
praesenti tibi maturos largimur honores
iurandasque tuum per numen ponimus aras,
nil oriturum alias, nil ortum tale fatentes;

zu *favorem speratum meritis* vgl. c. 4, 8, 24 u. 26, *sume superbiam quaesitam meritis* c. 3, 30, 15; den konsekrierten Göttern wird Augustus angeschlossen als θεὸς ἐπιφανής. Desgleichen c. 4, 5

Divis orte bonis, optime Romulae
custos gentis, abes iam nimium diu ...
lucem redde tuae, dux bone, patriae ...

sic desideriis icta fidelibus
quaerit patria Caesarem . . .
hinc ad vina redit laetus et alteris
te mensis adhibet deum;
te multa prece, te prosequitur mero
defuso pateris et Laribus tuum
miscet numen, uti Graecia Castoris
et magni memor Herculis.
longas o utinam, dux bone, ferias sqq.;

zum Anfang ist wieder zu vergleichen bei Ennius die Schilderung der Sehnsucht des Volkes nach dem Tode des Romulus (a. 110 Cic. rep. 1, 64). Endlich c. 1, 12, hier mit den grossen Göttern zusammen aufgezählt,

Quem virum aut heroa lyra vel acri
tibia sumis celebrare, Clio,
quem deum? . . .
quid prius dicam solitis parentis
laudibus . . . Pallas . . . neque te silebo
Liber, et saevis inimica virgo
beluis nec te metuende certa
Phoebe sagitta;
dicam et Alciden puerosque Ledae,
hunc equis, illum superare pugnis
nobilem, quorum simul alba nautis
stella refulsit,
defluit saxis agitatus umor . . .
Romulum post hos prius an quietum
Pompili regnum memorem . . .

es folgen in langer Reihe die grossen Römer, zuletzt

micat inter omnis
Iulium sidus velut inter ignis
luna minores.

Das sind offenkundige Repliken einer und derselben Darstellung. Es sind regelmässig dieselben Heroen, die so angeführt werden; aber der Kreis ist zu fest, die Auswahl andererseits zu eng, als dass wir Horaz diese Idee und die erste Aufstellung dieser Typen zuschreiben könnten. Da es keine innerlich zusammengehörige, durch Sage oder Kult einheitlich verknüpfte Gruppe von Halbgöttern ist, so ist es um so mehr zu verwundern, dass ein Dichter wie Horaz sich darin so unfrei und gebunden zeigt, als doch die griechische Poesie eine solche Fülle von Heroisierungen aufweist, dass es selbst für die eigentliche Apotheose zur Abwechslung an weiteren Beispielen nicht gemangelt hätte. Es ist offenbar ein traditioneller Zyklus bestimmter Gestalten, aber auch wenn

das nur so die 'üblichen' stereotypen Figuren sind bei Horaz und vielleicht auch sonst und darum uns heute so geläufig, so fragt es sich doch immer, wie und seit wann gerade diese Gruppierung für die Poesie so kanonisch geworden. Auch an den übrigen Stellen bei Horaz stehen sie nicht für sich allein, sondern durchweg so, dass die Vergötterung des Augustus mit ihnen in Verbindung gesetzt wird (nicht etwa die des Scipio, der in c. 1, 12 unter den Römerhelden sogar seltsamerweise fehlt); aber das hat nichts Auffälliges. Denn dazu werden sie eben herangezogen, um nach ihrem Vorbild, an ihrer Seite den neuen Gott in die Gemeinschaft der Himmlischen einzuführen. Das ist die natürliche Form jeder neuen Apotheose, denn einen Menschen zum Gott zu machen, ist für die Römer wenigstens einstweilen noch kein so gewöhnlicher Vorgang, dass man ihn für sich allein in den Himmel eingehen lassen könnte; das ist vorstellbar nur in der Art, dass man ihn den von der Sage anerkannten gottgewordenen Helden gleichstellt und in ihre Gesellschaft aufnimmt, den Namen des neuen Gottes einreiht unter ihre Namen. So hat man auch weiterhin die Apotheose der Kaiser geschildert, so auch die des Romulus, nur so konnte es auch, wie wir gesehen, Ennius mit Scipio gemacht haben. Das hängt also auch bei Horaz nicht an der Person des Augustus, vielmehr sieht man deutlich, wie umgekehrt Augustus an einen festen Kreis solcher Götter angeschlossen wird, und so fragt es sich in jedem Falle, woher gerade diese feste Auswahl stammt. Wenn man aber behauptet hat, in der Ode an Censorinus, wo beim selben Kreise die Beziehung auf Augustus fehlt, seien die Beispiele aus c. 3, 3 einfach, wie durch ein Selbstzitat des Dichters übertragen, mit oder ohne Grund, so bedenkt man nicht, in welch zweifelhaftes Licht Horaz damit selbst seine Verherrlichung des Augustus nachträglich setzen würde, indem er die Vergötterung hier in c. 4, 8 als das Werk des Dichters, dort also gewissermassen nur als sein persönliches Verdienst hinstellen würde; zusammengehalten mit jenen anderen Gedichten wäre das jetzt hier entweder Phrase oder Blasphemie. So kann er hier wie dort nur sprechen, wenn der Kreis dieser Halbgötter ein gegebener, durch die Tradition bereits geheiligter war. Und dass es so ist, zeigt die Freiheit, mit der er gegenüber der Unfreiheit in der Wahl der Beispiele diese selbst behandelt. Ich habe die Stellen ausgeschrieben, weil so mit einem Blick ersichtlich ist, wie sowohl die allgemeine Beziehung als die Ordnung und die Individualisierung im einzelnen ganz ins Belieben des Dichters gestellt ist; er schaltet damit nach freiem Ermessen wie mit etwas Allbekanntem, allgemein Geläufigem, so dass sogar wie bei Liber in c. 4, 8 das Wesentliche, die Vergötterung selbst zurücktritt; dieselben Wendungen gehen hin und her, dieselben Personen treten bald so, bald so auf, was auch für die Erklärung im einzelnen allemal wird in Betracht gezogen werden müssen. Das sind keine Varianten der Sage, das sind andererseits auch keine kultlich fixierten religiösen Vorstellungen, diese Freiheit schliesst ein etwa mit der Apotheose zusammenhängendes dogmatisches Vorbild direkt aus, und zu erklären ist das nur als Variation über eine poetische Vorlage. Nur ein Dichter also, vor Horaz, kann diese Beispiele so zuerst zusammengestellt haben, und zwar wenn wir aus der

Art wie sie regelmässig eingeführt werden, etwas schliessen dürfen, nicht sowohl um ihrer selbst willen, als vielmehr in Verbindung mit der Apotheose einer bestimmten Persönlichkeit. Das ist nun freilich an sich nicht römisch, denn Heroisierung ist den Römern von Haus aus unbekannt, aber ein griechischer Dichter kann es andererseits auch nicht wohl sein, denn Romulus ist unter diesen Halbgöttern und der gewiss auch nicht erst seit Horaz; und dann sind Hercules, Castor und Pollux, Liber allerdings so spezifisch in römischem Sinne ausgewählt, denn gerade sie werden seit Alters auch in Rom verehrt, dass es in der Tat doch nur ein römischer Dichter sein wird, der als das Original der Horazischen Kopien in Betracht kommen kann; und da kann im Ernste nur an Ennius gedacht werden. Bei ihm finden wir die Himmelfahrt des Romulus, und auch ganz in der Art der Apotheose des Hercules geschildert — aber damit begeben wir uns wieder auf den Boden der Vermutung, wo wir Beweise suchten. So sehr auch von dieser Seite her alle Wahrscheinlichkeit für Ennius spricht, als feststehend dürfen wir auf Grund der wiederholten Anführungen bei Horaz nur dies betrachten, dass es ein bestimmter Kanon von Halbgöttern ist, der irgendwie einmal vor ihm festgelegt worden ist; ob aber Ennius das zuerst getan und wie wir meinen in einer Apotheose des Scipio, das wäre so nicht zu entscheiden, wenn nicht ausser Horaz noch weitere Zeugnisse hinzukämen.

Es hat mich im Grunde doch oft gewundert, dass solche Kongruenzen wie hier zwischen Horaz und anderen Schriftstellern, zumal einigen 'Schulautoren' bei der heutigen vielgepriesenen Konzentration im Unterricht so ganz haben unbemerkt bleiben können; ich habe lange eigens danach gesucht in Schulkommentaren und Programmen, aber auch sonst in der Horazlitteratur und bei Religionswissenschaftlern, und nur selten eine kurze Hindeutung auf diese oder jene weitere Stelle gefunden. Gewöhnlich verweist man für c. 4, 8 auf das voraufgehende c. 3, 3, und da haben denn auch besonders die ältern Erklärer allerlei Parallelen (für die 'memorabilis quaedam poetae constantia') angemerkt; die spätere Stelle wo es am wichtigsten wäre, sich das gegenwärtig zu halten, kommt dadurch wie meist zu kurz. Das eine und andere hat man dann auch sonst wohl gelegentlich einmal zusammengestellt, z. B. E. Norden Jahrb. f. Philol. Suppl. 18 (1892) 301 und nochmals N. Jahrb. 7 (1901) 273, ohne dass man jedoch gefragt hätte, was dahinter stecken könnte; indessen hatte bereits Spence Polymetis dial. 9 of the Heroes, supposed by the Romans to have been received into the Higher Heavens ([2] 1755 p. 113) es ausgesprochen, dass als solche für die Römer allemal nur in Betracht kommen Hercules, Bacchus, Castor und Pollux, Aesculap und Romulus, und hatte dort auch schon reichliche Belege dafür gegeben. Von dem weitschichtigen Material, das hier nicht nebenher vollständig aufgearbeitet werden kann, lege ich einstweilen vor, was für unsern gegenwärtigen Zweck von Belang ist; schon das ist nicht wenig und nicht in ein paar Sätzen zu erledigen, ist aber, so sehr sich dadurch auch die eigentliche Aufgabe, die Erklärung der einen Censorinusode immer mehr auszuweiten droht, um der Sache willen nicht mehr zu umgehen.

PROGRAMM
ZUR FEIER DES GEDÄCHTNISSES
DES STIFTERS DER UNIVERSITÄT
KÖNIGS FRIEDRICH WILHELM III.
ZUGLEICH MIT DEM
BERICHT ÜBER DIE AKADEMISCHE PREISVERTEILUNG
AM 3. AUGUST 1907

HERAUSGEGEBEN VON
REKTOR UND SENAT
DER RHEINISCHEN FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

Inhalt: Donarem pateras (Horat. carm. 4, 8) u. a. von Anton Elter
II, 1.

BONN
CARL GEORGI, UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI

Von den Beispielen stelle ich, obwohl er weniger ausgibt als andere, Virgil voran, weil ich ihn aus allgemeinen Gründen nicht übergehen möchte. Im 6. Buche der Aeneis (722 ff.), wo Anchises in der Unterwelt den Aeneas über Weltall, Seelen- und die Zukunft seines Volkes belehrt, werden in der Heldenschau aufgezählt die Könige von Alba und Romulus, den *pater ipse suo superum iam signat honore,* nach ihm zuerst *Caesar et omnis Iuli progenies magnum caeli ventura sub axem,* vor allem Augustus, der die allergrössten Taten vollbringen wird (801 ff.),

nec vero Alcides tantum telluris obivit . .
nec qui pampineis victor iuga flectit habenis
Liber agens celso Nysae de vertice tigris,

und dann kommen die andern alle, nicht zu vergessen die *geminos duo fulmina belli Scipiadas,* bis zum Fabius Maximus, *unus qui nobis cunctando restituit rem* (Enn. ann. 370), doch ohne dass bei sonst einem wie bei Romulus und den Juliern eine Apotheose angedeutet würde. Die Scipionen treten natürlich hier zurück, dagegen wird wie bei Horaz Augustus zu den Halbgöttern gestellt, d. h. diese werden, weil sie nun einmal bei der Apotheose traditionell waren und dafür unentbehrlich sind, selbst bei dieser Gelegenheit einer apokalyptischen Heldenschau, so seltsam es sich im Munde des Anchises ausnimmt, in der Form eines Vergleiches mit den Feldzügen des Augustus sonst nicht ungeschickt in die Darstellung verflochten. Die Dioskuren fehlen da begreiflicherweise; im übrigen ist, wenn man den jeweiligen Zusammenhang berücksichtigt, die Übereinstimmung mit Horaz unverkennbar und, wenn auch nicht vollständig, als weiterer Reflex derselben Überlieferung doch immerhin beachtenswert. Dass Hercules und Liber aus einem nach rhetorischem Rezept angelegten Alexanderencomium stammen, glaubt Norden Rhein. Mus. 54 (1899) 470 durch ein paar Zitate bewiesen zu haben (1901 stellt er zur Abwechslung Virgil wieder mit Horaz zusammen, 1903 zu Verg. Aen. 6 S. 315 verweist er dagegen hinwiederum auf seinen Alexanderroman) — wie wenig das aber überhaupt mit Alexander zu tun hat, werden wir noch sehen.

Der wichtigste Zeuge von allen ist Cicero, wichtig besonders deswegen, weil bei ihm jede Beziehung auf die Kaiserapotheose noch entfällt; seine Stellen finden sich übrigens längst gesammelt beieinander schon bei Lactanz div. inst. I (s. u. S. 40, 9). Von ihnen ist zunächst hervorzuheben Tusc. 1, 27; dort wird aus den Vorstellungen der Altvordern, der *prisci illi quos cascos appellat Ennius* (ann. 24), dem Pontifikalrecht und den Bestattungsgebräuchen geschlossen, *haerere in eorum mentibus mortem non interitum esse omnia tollentem atque delentem, sed quandam quasi migrationem commutationemque vitae, quae in claris viris et feminis dux in caelum soleret esse, in ceteris humi retineretur et permaneret tamen. ex hoc et nostrorum opinione 'Romulus in caelo cum dis agit aevum', ut famae adsentiens dixit Ennius, et apud Graecos indeque perlapsus ad nos et usque ad Oceanum Hercules tantus et tam praesens habetur deus; hinc Liber Semela natus eademque famae celebritate Tyndaridae fratres, qui non modo adiutores*

in proeliis victoriae populi Romani, sed etiam nuntii fuisse perhibentur. quid? Ino Cadmi filia nonne Λευκοθέα nominata a Graecis Matuta habetur a nostris? quid? totum prope caelum, ne pluris persequar, nonne humano genere completum est? si vero scrutari vetera et ex iis ea, quae scriptores Graeciae prodiderunt, eruere coner, ipsi illi maiorum gentium di qui habentur hinc a nobis profecti in caelum reperientur. quaere, quorum demonstrentur sepulcra in Graecia sqq. Das sind, von den *maiorum gentium di* getrennt, genau dieselben Beispiele wie bei Horaz, im selben Zusammenhang zu ähnlichem Zwecke angeführt, sogar diesmal mit denselben Namensformen und mancherlei Anklängen im Ausdruck, obwohl bei genauerem Zusehen die Sachen bei Cicero noch weit inkongruenter erscheinen als bei Horaz; es fehlt z B. selbst Aesculap, der uns in andern Fällen begegnen wird, allerdings auch Aeacus. Das ist eine weitere Replik desselben Originals, und das Original ist römisch, denn an der Spitze steht auch hier wieder Romulus, und woher dieser stammt, werden auch die andern stammen; das Original kann nur Ennius sein, der hier selbst genannt wird und von dem uns ein für den Zusammenhang sehr bezeichnender Vers noch im Wortlaut erhalten ist. Dass also diese Beispiele in der Tat nicht erst in Verbindung mit dem Cäsar- und Augustuskult aufgekommen und in Kurs gesetzt sind, sieht man jetzt ohne weiteres; auch dass sie Ennius bereits verwendet, wird danach nicht länger zweifelhaft sein können. Denn selbst wenn Cicero erst seinerseits das wörtliche Zitat aus Ennius (ann. 115) hinzugefügt haben sollte, könnte doch wohl vor Cicero und Horaz und Virgil kaum ein anderer als er zuerst die übrigen Halbgötter mit Romulus zusammengebracht haben. Die Übereinstimmung ist um so wichtiger, als das bei Cicero in einer rein philosophischen Erörterung über den Ursprung des Götterglaubens steht. Ist das aber wirklich in beiden Fällen derselbe Ennius, dann könnte freilich die Beziehung auf eine Apotheose des Scipio (den Cicero nicht nennt), so wie wir sie aus Horaz erschlossen hatten, doch wieder problematisch erscheinen. Die weitern Zeugnisse werden nach und nach noch zeigen müssen, wie es sich damit verhält.

Die besprochene Stelle der Tusculanen gibt sich deutlich als Einlage zu erkennen, die durch *ex hoc et nostrorum opinione* nur schlecht eingepasst ist (um so weniger geht es an, Romulus von den übrigen zu trennen); ihre Umgebung und infolgedessen auch ihre Einfügung und Ausführung ist ganz verdreht und gehört mit zu den verwickeltsten Partien im Cicero, die ich kenne; ehe so etwas regelrecht interpretiert ist, soll man nicht glauben, von den philosophischen Quellen Cicero's und seiner Arbeitsweise einen Begriff zu haben. Ich kann das diesmal übergehen, da auch dieses Stück wie so vieles andere aus Cicero's Consolatio herübergenommen ist; und hier sehen wir deutlicher, was das bei Cicero bedeutet. Der Tod seiner Tochter hatte ihn aufs tiefste ergriffen, auf jede Weise suchte er sich zu trösten und ihr Andenken zu pflegen. Aber nichts ist bezeichnender für den noch unentwickelten Jenseitsglauben der damaligen Römer (trotz Poesie und Philosophie und allem was man aus Ahnen- und Manenkult u. ä. darüber zusammenfabuliert hat), als dass er die Vorstellung eines persönlichen Fort-

lebens seiner Tullia für sich nur mittels der Heroisierung nach griechischer Art vollziehen kann, nur in der Form der Apotheose; so voll er ist von den Lehren der Griechen über die Unsterblichkeit der Seele, den sichern Trost der Hoffnung auf ein Wiedersehen im andern Leben gewähren sie ihm nicht (trotz Tusc. 1, 98 u. ä.). Im Paroxysmus seines Schmerzes kann er sich nicht in den Gedanken finden, dass seine Tochter nun für ewig dahin sei — *Tulliam vetat mori* — *caelo Tulliam beat*: zum Gotte muss er sie machen, weil jede andere Form ihm fehlt, sie sich 'im Himmel' vorzustellen. In solchen Momenten bricht das religiöse Empfinden durch die konventionellen Formen hindurch, und soviel man auch dem Affekte zugute halten mag, es bleibt die Tatsache, dass ihm die allgemeine Vorstellung der *animi immortales* nicht genügt, sondern dass er *animos divinos* postuliert (vgl. leg. 2, 27), eine wirkliche Apotheose, was um so wichtiger ist, je kühner es erscheinen muss. Die Stellen sind bekannt; ad Att. 12, 36 schreibt er: *fanum fieri volo neque hoc mihi eripi potest. sepulcri similitudinem effugere non tam propter poenam legis studeo, quam ut maxime adsequar ἀποθέωσιν*, 12, 12 *insula Arpinas habere potest germanam ἀποθέωσιν* . ., 12, 18 *de fano illo dico* . . ., *ego* . . *profecto illam consecrabo omni genere monimentorum ab omnium ingeniis sumptorum et Graecorum et Latinorum.* Einen Tempel und einen Kult will er ihr einrichten, sie konsekrieren wie eine Gottheit — neben diesem *consecrare* steht ihm nur das griechische ἀποθέωσις zur Verfügung (vgl. noch Att. 1, 16, 13) — und diese Graeca hat man aus dem Thesaurus linguae latinae hinaussortiert! In der Trostschrift selbst sodann hatte Cicero Material aus allen erreichbaren Werken 'griechischer und römischer Ingenia' zusammengetragen (und dorther später in die Tusculanen übernommen). Über einen Abschnitt derselben berichtet Lactanz div. inst. 1, 15, 16 (cons. fr. 14): *M. Tullius in eo libro, quo se ipse de morte filiae consolatus est, non dubitavit dicere deos qui publice colerentur homines fuisse . . . nam dum imaginem filiae eodem se modo consecraturum esse profitetur, quo illi a veteribus sint consecrati, et illos mortuos esse docuit et originem vanae superstitionis ostendit. cum vero, inquit, et mares et feminas complures ex hominibus in deorum numero esse videamus et eorum in urbibus atque agris augustissima delubra veneremur, adsentiamur eorum sapientiae, quorum ingeniis et inventis omnem vitam legibus et institutis excultam constitutamque habemus. quodsi ullum umquam animal consecrandum fuit, illud profecto fuit. si Cadmi progenies aut Amphitryonis aut Tyndari in caelum tollenda fama fuit, huic idem honos certe dicandus est. quod quidem faciam teque omnium optimam doctissimam* (cf. i. p. 58) *adprobantibus diis immortalibus ipsis in eorum coetu locatam ad opinionem omnium mortalium consecrabo.* Einer längern Erörterung bedarf das nicht. Wieder sind es die geläufigen Beispiele von Halbgöttern, in deren Gesellschaft Tullia versetzt wird. Dass Romulus oder Scipio hier in der einleitenden Anrufung fehlen, wird nicht weiter wundernehmen; auch die *Cadmi progenies*, die an der Spitze steht vor Hercules und Dioskuren, wird diesmal schwerlich Bacchus sein, sondern Ino-Leucothea s. Matuta, die Cicero hier der Tullia wegen hinzugenommen hat — aus der Consolatio ist sie dann auch in die Tusculanen mit über-

gegangen, woraus man ersieht, wie nicht nur der Zusammenhang, in dem die Beispiele auftreten, jeweilig wechselt, sondern auch die Beispiele selbst je nach dem Zusammenhang variieren und wie bedenklich es darum ist, für Quellenuntersuchungen und ähnliche Fragen solche Zeugnisse zu isolieren. Da in dem erhaltenen Exzerpt selbst Romulus fehlt, so ist trotz *ingeniis et Graecorum et Latinorum* für Ennius etwa direkt daraus nichts zu entnehmen, dafür spricht die Sache selbst aber eine um so deutlichere Sprache, denn wie konnte Cicero es nur wagen, seine Tochter so zur Göttin zu konsekrieren? Aus der griechischen Konsolationslitteratur hat er das sicher nicht, ihr sind überhaupt derartige Überschwänglichkeiten fremd; aber auch ein anderes griechisches Vorbild wüsste ich nicht zu nennen (vgl. z. B. die Apotheose der Prinzessin Berenike, Dittenberger Or. inscr. 56, 56). Und doch, eine solche in aller Form vollzogene Apotheose, eine solche in allem Ernst gemeinte Versetzung einer Privatperson in den Himmel neben Hercules und Dioskuren wäre selbst für Cicero ein ungeheuerlicher Gedanke, wenn ihm nicht ein berühmter Mann dazu das Beispiel gegeben, ohne ein anerkanntes litterarisches Vorbild würde er sich nie dazu verstiegen haben — eine Apotheose des Scipio durch Ennius würde das wenigstens schon einigermassen begreiflich machen. Und vielleicht lässt sich ein Indiz dafür noch anderswoher gewinnen. Zur Konsekration gehört u. a. auch göttliche Abkunft, darum sagt Horaz *Iliae Mavortisque puer,* während Cicero natürlich von *Cadmi progenies aut Amphitryonis aut Tyndari* spricht, und so fragt es sich, wie Cicero nun das für Tullia konstruiert haben könnte, der homo novus aus Arpinum. Er musste sich also doch wohl gewissermassen selbst mit vergöttern, in irgend einer Form, etwa der eines Traumgesichts, und er muss in der Tat sich exaltiert genug über sich selbst ausgesprochen haben, wenn es in der Ps.-Sallustischen Deklamation heissen kann 3: *tamen Cicero se dicit in concilio deorum immortalium fuisse, inde missum huic urbi civibusque custodem,* und 7 *sed quid ego plura de tua insolentia commemorem? quem Minerva omnes artes edocuit, Iuppiter O. M. concilio deorum admisit* — die Wendung von einem persönlichen Verkehr mit den Göttern (wie man ähnliches auch von Scipio erzählte, Gell. 6, 1) hatte er also unzweifelhaft gebraucht, was übrigens auch Quintilian 11, 1, 24 bezeugt (nur dass es als Prosa dort nicht notwendig mit zum Gedicht de consulatu fr. 10 gezogen werden muss); und weiter dann: *oro te, Romule Arpinas, qui egregia tua virtute omnes Paullos Fabios Scipiones superasti,* auch eine Heldenschau von Romulus bis Scipio hatte er gegeben, und überhaupt nach 1 sich geriert *quasi unus reliquus ex familia v. c. Scipionis Africani*! Daher also, durch diese Abstammung von dem mit Romulus zu den Göttern eingegangenen Scipio war auch ihm und seiner Tochter die Gnade gekommen; das könnte doch am ehesten in der Consolatio gestanden haben, auf seinen Consulatus lässt sich das schwerlich alles beziehen.

Ist auch das nun wieder für unsere Hauptfrage noch keineswegs entscheidend, so wird durch die Apotheose der Tullia der von uns angenommene Versuch einer Apotheose des Scipio durch Ennius doch schon ein gut Teil verständlicher, indem diese

nun nicht mehr so beispiellos in Rom dasteht, wie sie bis dahin erscheinen musste, und auch die Form derselben und ihre Bedeutung für das Gedicht des Horaz wird damit, falls die Voraussetzung richtig ist, um vieles anschaulicher. Dass die Zurückführung des Heroenzyklus auf Ennius auch durch diese weitern Beispiele immer mehr an Wahrscheinlichkeit gewinnt, wird man zugeben, einstweilen ist jedoch das Hauptgewicht zu legen auf die Gleichförmigkeit und grosse Ausdehnung der Überlieferung, aus der das Bild eines bestimmten Originals sich immer deutlicher hervorhebt. Aus diesem Grunde seien der Vollständigkeit halber nun auch die übrigen Beispiele aus Cicero noch angeführt, obwohl auch sie vorderhand mehr zur allgemeinen Bestätigung als zur Ergänzung dienen in dem Punkte, auf den es uns hauptsächlich noch ankommen muss, der Verbindung der Apotheose mit Scipio. Die Frage nach den jeweiligen Quellen Cicero's lasse ich hier bei Seite. Natürlich hat auch die philosophische Litteratur das Thema nach verschiedenen Richtungen behandelt, worüber vielleicht hernach noch einiges zu sagen sein wird, die Auswahl der Beispiele ist aber auch für Cicero dabei allemal eine Sache für sich, und wenn Cicero und Horaz beide in gleicher Weise nicht einmal, sondern wiederholt dieselbe Liste geben, so beweist das schon zur Genüge, dass es, einerlei wo und wie der Gegenstand sonst noch behandelt war, eine römische und zwar eine poetische Vorlage war, der sie beide darin folgen. So heisst es denn nat. deor. 2, 62: *Suscepit autem vita hominum consuetudoque communis, ut beneficiis excellentis viros in caelum fama ac voluntate tollerent. hinc Hercules, hinc Castor et Pollux, hinc Aesculapius, hinc Liber etiam — hunc dico Liberum Semela natum, non eum quem nostri maiores auguste sancteque Liberum cum Cerere et Libera consecraverunt … hinc etiam Romulus, quem quidem eundem esse Quirinum putant: quorum cum remanerent animi atque aeternitate fruerentur, rite di sunt habiti, cum et optimi essent et aeterni* (s. u.). 3, 39 *iam vero in Graecia multos habent ex hominibus deos: Alabandum Alabandis, Tenedii Tennen, Leucotheam quae fuit Ino et eius Palaemonem filium cuncta Graecia, Herculem, Aesculapium, Tyndaridas, Romulum nostri, aliosque compluris, quos quasi novos et adscripticios cives in caelum receptos putant.* 3, 45 *quid? Apollinem Volcanum Mercurium ceteros deos esse dices: de Hercule Aesculapio Libero Castore Polluce dubitabis? at hi quidem coluntur aeque atque illi, apud quosdam etiam multo magis. ergo hi dei sunt habendi mortalibus nati matribus? quid? Aristaeus .. Theseus, reliqui quorum patres di, non erunt in deorum numero? quid quorum matres? .. Achillem sqq.*, 48 *Ino dea ducetur et Λευκοθέα a Graecis, a nobis Matuta dicetur, cum sit Cadmi filia, Circe autem sqq.?* Unsere Halbgötter bilden auch hier in wechselnder Umgebung stets eine Gruppe für sich, auch Aesculap gehört mit dazu. Wer dafür zuerst den Gesichtspunkt aufgestellt, diejenigen auszusondern die *cuncta Graecia* verehre, ist ungewiss (s. u.). Die allgemeinen Erörterungen mögen griechisch sein, aber die Bemerkung zu Liber an der ersten Stelle wäre ganz überflüssig gewesen, wenn Cicero dafür einfach den griechischen Namen gesetzt oder belassen hätte; den Liber fand er in seiner römischen Liste vor oder er setzte ihn vielmehr so ein, weil ihm die römische Liste traditionell geläufig

war, mit Romulus dabei. Weitere Beispiele aus der römischen Religion ausser Romulus gibt es nicht, und wenn Cicero sagt *Romulum nostri aliosque compluris,* so ist natürlich das letztere allgemein zu fassen und nicht auf *nostri* allein zu beziehen. Dass hier und an allen ähnlichen Stellen, wo es sich um effektive Götterkulte handelt, jede Beziehung auf Scipio ausgeschlossen ist, versteht sich von selbst; die konstante Wiederholung derselben Beispiele wie bei Horaz bleibt aber dennoch als signifikante Tatsache bestehen. — Weiter leg. 2, 19 stellt Cicero unter den Kultgesetzen auch das folgende auf: *divos et eos qui caelestes semper habiti colunto, et ollos quos endo caelo merita locaverint, Herculem Liberum Aesculapium Castorem Pollucem Quirinum, ast olla propter quae datur homini ascensus in caelum, Mentem Virtutem Pietatem Fidem earumque laudum delubra sunto neve ulla vitiorum*; wozu als Erläuterung hinzukommt 2, 27: *quod autem ex hominum genere consecratos sicut Herculem et ceteros coli lex iubet, indicat omnium quidem animos immortalis esse, sed fortium bonorumque divinos.* Hier tritt uns, neben der charakteristischen Unterscheidung der *animi immortales* und *divini* (cf. nat. deor. 3, 12 *animos praeclarorum hominum, quales isti Tyndaridae fuerunt, divinos esse et aeternos*), die Beziehung unseres Heroenzyklus auf das Römische einmal direkt entgegen. Welche Stellung sie auch sonst in griechischer Religion und Philosophie eingenommen haben mögen, für die Römer sind es vor allen andern diejenigen, die auch bei ihnen als Götter öffentlich verehrt wurden; und dazu gehört dann freilich auch Aesculap, der seit dem Jahre 293/1 in Rom rezipiert war und darum hier bei Cicero nicht fehlen konnte und auch sonst bei ihm mehrmals mitgenannt wird. Der Zyklus selbst, wie er uns hier überall in fester Gestalt begegnet, ist also römisch, und älter als Cicero; auch dass daneben Ino Leucothea mehrfach so herausgehoben wird, rührt daher, dass sie bereits der römischen Mater Mutata geglichen war. Für denjenigen, der den Zyklus zuerst aufgestellt, ob es nun Ennius war oder ein anderer, wird natürlich diese Rücksicht auf die römische Religion allein auch der die Auswahl bestimmende Grund gewesen sein; warum dann aber, wie Horaz und Cicero's Tusculanen beweisen würden, Ennius den Aesculap nicht auch schon aufgenommen, wird später noch zu fragen sein.

Denselben Gegenstand hatte Cicero ausserdem noch mehrfach berührt; so rep. 3, 40 (nach Aug. c. d. 22, 4): *nam cum Herculem et Romulum ex hominibus deos esse factos adseveraret, quorum non corpora inquit sunt in caelum elata* (vgl. auch fin. 3, 66 u. a.). Da jedoch Lactanz, wie schon bemerkt, derselben Frage unter spezieller Berücksichtigung des Cicero ein eigenes Kapitel gewidmet hat, so möge das hier gleich damit verbunden werden. In div. inst. 1, 15, dort wo er die Entstehung des Götterglaubens behandelt, schreibt er: *quibus ex rebus cum constet illos (deos) homines fuisse, non est obscurum, qua ratione dii coeperint nominari.* Seine Auffassung, über deren Grundlage gerade bei ihm kein Zweifel sein kann, ist die, die Menschen seien dahin gekommen, *ut (reges) etiam deos appellarent sive ob miraculum virtutis, sive in adulationem praesentis potentiae, sive ob beneficia quibus erant ad humanitatem com-*

positi. deinde ipsi reges cum cari fuissent iis quorum vitam composuerant, magnum sui desiderium mortui reliquerunt (vgl. o. S. 38 zu Hor. c. 4, 5). *itaque homines eorum simulacra finxerunt, ut haberent aliquod ex imaginum contemplatione solacium, progressique longius per amorem memoriam defunctorum colere coeperunt, ut et gratiam referre bene meritis viderentur et successores eorum allicerent ad bene imperandi cupiditatem. quod Cicero de natura deorum docet dicens* (2, 62 o. S. 40, 7), *et alio loco* (3, 50) .. *acuendae virtutis gratia .. virorum fortium memoriam honore deorum immortalium consecratam*; nach weiteren Ausführungen folgt (1, 15, 16) die Stelle aus der Consolatio (o. S. 40,5), worauf er fortfährt (1, 15, 21): *fortasse dicat aliquis prae nimio luctu delirasse Ciceronem .... quid quod idem dicit in libris de re publica* (als fr. inc. aufzunehmen, nicht auf 6, 13 zu beziehen, s. u. S. 40, 28), *idem de gloria* (fr. 14)? *nam de legibus .. de religione ita sanxit* (2, 19 o. S. 40, 8), *item in Tusculanis* (1, 29 o. S. 40, 3) *cum diceret totum paene caelum humano genere completum ... et cum de Hercule Libero Aesculapio Castore Polluce incunctanter fateretur, de Apolline ac Iove patribus eorum .. timuit aperte confiteri* (vgl. August. civ. dei 8, 5 der ebenfalls den Aesculap zufügt, obwohl er bei Cicero an dieser Stelle fehlt) .. *quorum memoriam si eadem ratione veteres consecraverunt, qua se imaginem nomenque filiae consecraturum esse dicit, ignosci maerentibus potest, credentibus non potest. quis enim tam demens, qui consensu et placito innumerabilium stultorum aperiri caelum mortuis arbitretur aut aliquem quod ipse non habeat dare alteri posse? apud Romanos deus Iulius quia hoc scelerato homini placuit Antonio, deus Quirinus quia hoc pastoribus visum est ... nam Romulum desiderio suis fuisse declarat Ennius, apud quem populus amissum regem dolens haec loquitur* (ann. 111 aus Cic. rep. 1, 64 cf. 2, 20):

o Romule Romule dic,
qualem te patriae custodem di genuerunt,
tu produxisti nos intra luminis oras,
o pater, o genitor, o sanguen dis oriundum.

Lactanz hat also die Verwandtschaft aller dieser Stellen schon richtig bemerkt, indessen für ihren Ursprung ist daraus nichts weiter zu entnehmen, und das letzte dem Cicero mit entnommene Zitat aus Ennius über Romulus kann hier natürlich für die gleiche Herkunft der übrigen nichts beweisen. Dass Cicero das so oft wiederholt, ist gewiss auffallend und ein sicherer Beweis dafür, dass er in den Beispielen einer festen Tradition folgt, aber das könnte Lactanz doch kaum bewogen haben seinerseits die Parallelen zusammenzutragen und zu häufen, wenn das nicht aus irgend einem Grunde auf ihn einen besonderen Eindruck gemacht hätte. Vielleicht gibt er auch darüber Auskunft und hilft uns so weiter. Denn was uns immer noch fehlt und auch durch Cicero bisher noch nicht geboten ist und im Zusammenhang seiner Erörterungen auch nicht wohl geboten werden konnte, ist ein direkter Beleg dafür, dass auch Scipio mit diesen Halbgöttern in Verbindung gebracht, mit ihnen wie Romulus auf gleiche Stufe gestellt worden war. Erst dann aber wird es als wirklich bewiesen gelten können, dass wie

wir behaupten Horaz als den höchsten Preis der Dichtkunst die Scipioapotheose des Ennius habe anführen wollen.

Bevor Lactanz speziell auf die klassischen Halbgötter kommt, behandelt er zuerst die Götter im allgemeinen und sucht zu beweisen *illos homines fuisse* (cf. 1, 15 in.). 1, 8, 8 beginnt er mit der Frage: *quomodo ergo, inquiet aliquis, dii crediti sunt? nimirum quia reges maximi ac potentissimi fuerunt, ob merita virtutum suarum aut munerum aut artium repertarum cum cari fuissent iis quibus imperitaverunt, in memoriam sunt consecrati. quod si quis dubitat, res eorum gestas et facta consideret, quae universa tam poetae quam historici veteres prodiderunt.* Den Hauptteil der Darstellung bilden 1, 10, 10 ff. die langen Ausführungen über Juppiter und Saturn, die hauptsächlich auf Euhemerus beruhen, wie er selbst bezeugt 1, 11, 33: *antiquus auctor Euhemerus, qui res gestas Iovis et ceterorum qui dii putantur collegit historiamque contexuit . . . hanc historiam et interpretatus est Ennius et secutus* (vgl. ira dei 11 u. Cic. nat. deor. 1, 119 der hinzufügt: *ab Euhemero autem et mortes et sepulturae demonstrantur deorum*) — für unsere Kenntnis des Ennianischen Euhemerus ist bekanntlich Lactanz fast der einzige Gewährsmann (Vahlen[2] p. 223—8). Aber vor Juppiter und Saturn wird wiederum erst gehandelt von Hercules, Aesculap, Castor und Pollux, Liber, und dabei auch schon durchweg bemerkt, dass *illos retinebat terra sepultos*; zwischendurch werden auch Apollo, Mars, Mercur genannt (jedoch ohne bei diesen die *mortes et sepulturae* zu erwähnen). Den Götterreigen eröffnet also Hercules, und zwar beginnt es cap. 9 buchstäblich mit diesen Worten: *Hercules, qui ob virtutem clarissimus et quasi Africanus inter deos habetur, nonne orbem terrae, quem peragrasse et purgasse narratur, stupris adulteriis libidinibus inquinavit? . . .* (1, 9, 11) *hunc homines deum putant!* Hercules der Scipio Africanus unter den Göttern! Man traut seinen Augen nicht, wenn man das liest, aber wie in aller Welt kommt Lactanz, gleich im ersten Satze seiner Erörterung über Hercules und Genossen, zu dieser überraschenden, für seine Zwecke ganz überflüssigen und unpassenden Hyperbel? Erfunden hat er das gewiss nicht, und zu erklären ist es nur so, dass vorher einmal jemand, vielmehr ein bekannter Mann, in ähnlichem Zusammenhange Scipio dem Hercules zugesellt, ihn im Leben und nach dem Tode diesem gleichgestellt hatte; aber in jenem Zusammenhang war offenbar Scipio die Hauptperson gewesen, Hercules und andere gleichsam auf ihn projiziert worden. Natürlich hat das Lactanz, obwohl es zu bedauern ist, dass (trotz R. Pichon Lactance 1901 p. 246) eine genaue Analyse seiner Arbeitsweise und der Schichtung seiner Vorlagen immer noch fehlt, nur aus Cicero (man setzte es früher rep. 2, 68, 6 ein) — sonst müsste er es ja aus Ennius haben, obwohl es in dessen Euhemerus unmöglich gestanden haben könnte. Aber auch Cicero's Erfindung kann das nicht sein, da zu einer eigenen Apotheose des Scipio bei ihm kein Anlass und es selbst für ihn ohne Vorbild undenkbar ist; wer eine solche kühne Neuerung zuerst in die Litteratur einführt, kann das nur unter ganz besonderen Verhältnissen, denn eine den Römern geläufige Form, das wissen wir, ist die Apotheose einer menschlichen Persönlichkeit

auch zu Cicero's Zeit noch keineswegs — wer anders also als Ennius könnte das wohl erfunden haben?

Ist damit endlich bewiesen, dass einmal vor Cicero Scipio zum Range des Hercules erhoben, zu ihm in den Himmel versetzt worden ist, so werden die übrigen Halbgötter in diesem Kreise nicht gefehlt haben. Aber, so sehr nun auch hier wieder alles auf Ennius hindrängt, das entscheidende Zeugnis, dass das nun auch gerade so bei Ennius wirklich der Fall gewesen, ist damit immer noch nicht gefunden. Nochmals müssen wir uns an Lactanz um Hülfe wenden. 1, 18 nimmt er die Frage, ob Götter aus Menschen geworden, noch einmal von anderm Standpunkt aus auf: *hoc loco refellendi sunt etiam ii, qui deos ex hominibus esse factos non tantum fatentur, sed ut eos laudent etiam gloriantur, aut virtutis gratia ut Herculem, aut munerum ut Cererem ac Liberum, aut artium repertarum ut Aesculapium ac Minervam* (das ist dieselbe Einteilung wie oben 1, 8, 8) . . *virtutem esse dicunt quae hominem tollat in caelum, . . . quae quoniam praecipua in Hercule fuit, immortalitatem meruisse creditur . . . hunc a rogo quo vivum se ipse combusserat escendisse in caelum putaverunt . . . sed haec fortasse Graecorum culpa sit — quid nostri? qui . . regiam virtutem sic admirantur, ut fortes ac bellicosos duces in deorum coetu locari arbitrentur . . . ille autem qui infinita hominum milia trucidarit . . non modo in templum, sed etiam in caelum admittitur. apud Ennium sic loquitur Africanus:*

si fas endo plagas caelestum ascendere cuiquam est,
mi soli caeli maxima porta patet,

scilicet quia magnam partem generis humani extinxit ac perdidit. o in quantis tenebris, Africane, versatus es, vel potius o poeta, qui per caedes et sanguinem patere hominibus ascensum in caelum putaveris! cui vanitati etiam Cicero adsensit (rep. fr. inc. 6 nach Sen. ep. 108, 34). *est vero, inquit, Africane, nam et Herculi eadem ista porta patuit tamquam ipse plane cum id fieret ianitor fuerit in caelo. equidem statuere non possum, dolendumne potius an ridendum putem sqq.* Wieder beginnt Lactanz mit Hercules, aber das einzige römische Beispiel dieser 'Verirrung', das er Cicero folgend ihm zur Seite stellt, ist hier nicht etwa Romulus, sondern — der Africanus und zwar der Africanus des Ennius: da haben wir denn endlich, was wir suchten, und zwar mit Ennius' eigenen Worten, das Zeugnis dafür, dass Ennius in der Tat den Scipio 'in den Himmel erhoben', und jetzt sehen wir auch, dass das nicht einfach als poetische Figur, sondern im buchstäblichsten Sinne des Wortes als Apotheose zu verstehen ist; und durch Cicero, der es in seiner Weise wendet, erfahren wir zugleich, dass wiederum bei Ennius Scipio zu den Göttern einging nicht für sich allein, sondern nach dem Beispiel des Hercules — genau so, wie wir es von Anfang an erschlossen und eben noch vermutet. Damit ist, denke ich, was zu beweisen war, bewiesen und die ganze Frage, die uns durch Horaz aufgegeben worden, definitiv entschieden: es hat eine Apotheose des Scipio von Ennius gegeben und Scipio war darin mit Hercules u. a. auf gleiche Stufe gestellt. Das Enniusfragment selbst spricht das so deutlich und unwiderleglich

aus, dass es, längst bekannt und exzerpiert (Vahlen[2] p. 216), auch hier schon hätte für die Untersuchung vorher herangezogen werden können, wenn es nicht durch diesen Zusammenhang erst sein volles Licht und seine ganze Beweiskraft erhalten hätte. Aber damit nun auch der Schlussstein dem Ganzen nicht fehle, der die Beweisführung krönt — Silius Italicus, der (Pun. 12, 410) den Apollo von Ennius sagen lässt:

hic canet illustri primus bella Itala versu
attolletque duces caelo; resonare docebit
hic Latiis Helicona modis nec cedet honore
Ascraeo famave seni

(vgl. Lucr. 1, 117), lässt (15, 69) im Wettstreit der Voluptas und der Virtus um den jungen Scipio die Virtus also sprechen:

quasnam iuvenem florentibus, inquit,
pellicis in fraudes annis vitaeque tenebras,
cui ratio et magnae caelestia semina mentis
munere sunt concessa deum? mortalibus alti
quantum caelicolae, tantundem animalibus isti
praecellunt cunctis. tribuit namque ipsa minores
hos terris Natura deos; sed foedere certo
degeneres tenebris animas damnavit Avernis.
at quis aetherii servatur seminis ortus,
caeli porta patet. referam quid cuncta domantem
Amphitryoniadem? quid cui post Seras et Indos
captivo Liber cum signa referret ab Euro
Caucaseae currum duxere per oppida tigres?
quid suspiratos magno in discrimine nautis
Ledaeos referam fratres vestrumque Quirinum?
106 . . . . *mox celsus ab alto*
infra te cernes hominum genus . . .
117 *sed dabo, qui vestrum saevo nunc Marte fatigat*
imperium, superare manu laurumque superbam
in gremio Iovis excisis deponere Poenis.

Das ist in der Tat fast mehr, als wir bei solchen Fragen sonst zu finden hoffen dürfen; denn hier haben wir alles, was wir brauchen um nun auch den letzten Zweifel zu beheben: zunächst wieder das als Ennius' eigene Worte bezeugte *caeli porta patet* (fehlt bei Vahlen), und dann in unmittelbarer Fortsetzung desselben nicht bloss Hercules wie bei Cicero, sondern nun auch die andern alle, Liber und die Tyndariden und Romulus (nicht auch Aeacus) — ganz wie bei Horaz. Es ist also wirklich Ennius, Ennius' Apotheose des Scipio, und nun erhalten wir zuguterletzt auch noch einmal den ganzen Umriss dieser Apotheose wieder. Es ist die denkbar vollständigste 'Parallele' zu Horaz, er und Italicus wie Zwillingsbrüder, beide das treue Abbild des Vaters

Ennius. Was bei Italicus die Virtus dem jungen Scipio verspricht (vgl. auch die Beschreibung des Triumphes am Schluss der Punica), das hatte Ennius ihm gegeben, nicht blosse Unsterblichkeit des Nachruhms, sondern als höchsten Lohn der Poesie ein Leben im Himmel im Kreise der zu den Göttern eingegangenen Göttersöhne — das also waren die *laudes* der *Calabrae Pierides*; auch für Scipio und erst recht für ihn gilt das Wort, dass *caelo Musa beat,* so hatte ihn Ennius besungen, und so auch unstreitig *clarius* als *incisa notis marmora publicis.*

Damit könnte ich schliessen, um zu Horaz zurückzukehren, nachdem diese Erörterung über das, was dem letzten Teil des Gedichts zugrunde liegt, ohnehin einen solchen Umfang angenommen; denn das darf ja nun wohl als endgültig bewiesen angesehen werden, dass in dem, was Horaz zum Preis der Dichtkunst ausführt im Anschluss an das verfehlte Scipiodenkmal, von nichts anderem mehr die Rede ist, als von demselben Scipio und dem einen Ennius und speziell von der Apotheose des Scipio durch Ennius. Allein dieses Ergebnis zieht nun gleich wieder neue Kreise und schliesst eine Reihe von Konsequenzen in sich, die zwar z. T. weit über Horaz hinausführen und hier kaum annähernd noch skizziert werden können, andererseits aber auch für Horaz nicht ganz belanglos sind. Denn nun wir wissen, dass es sich bei Horaz um Ennius und nur um Ennius handelt, müssen wir was ihm dabei vorgeschwebt auch so scharf als möglich zu fassen suchen. Es genügt nicht, die Tatsache festgestellt zu haben, dass Ennius den Scipio als Gott besungen, sondern wir werden auch fragen müssen, wo Ennius sich über Scipio so ausgesprochen und in welchem Zusammenhang, wie er die Apotheose eingeleitet und durchgeführt, ob sie ein gelegentlicher Exkurs, eine Einlage oder ein selbständiges Werk für sich gewesen, überhaupt welche litterarische Form ihm für diese neue Art persönlicher Verherrlichung zu Gebote stand; je deutlicher und vollständiger das Bild ist, das wir uns von diesen *laudes Africani* des Ennius machen können, um so klarer wird es auch werden, was wir uns bei Horazens Worten in Wirklichkeit zu denken haben — bis dahin wird es sich empfehlen, die zusammenfassende und abschliessende Betrachtung der Ode an Censorinus noch aufzuschieben. Zunächst also ist Ennius' Apotheose, auch wenn darüber ein Zweifel nicht wohl mehr möglich ist, dass das allein in Frage steht, noch recht unbestimmt, und fürs erste könnten sogar bei genauerem Zusehen Bedenken auftauchen, ob die Zeugnisse, die uns die Tatsache einer Vergötterung des Scipio durch Ennius geliefert haben, sich wirklich so vereinigen lassen, dass diese Apotheose des Scipio auch litterarisch fassbar wird; sachlich mag das ja schliesslich gleichgültig sein, wo und wie Ennius das vorgetragen, für das Verhältnis des Horaz zu ihm hingegen ist auch die Form jener Apotheose nicht ohne Wichtigkeit. Etwas 'Ennius' nun war ziemlich überall dabei, aber von den Fragmenten, die uns auf unserem Wege beiläufig begegnet sind, gehören einige sicher den Annalen an (ann. 111 nach Priscian, 370 nach Macrobius), das wichtigste jedoch (Lact. 1, 18, 10 o. S. 40, 11) bezeichnet Seneca als *epigramma Enni,* und ausserdem ist uns auch der Euhemerus noch vor-

gekommen. Was letzteren betrifft, so ist Lactanz ohne Frage durch Cicero auf ihn geführt (o. S. 40, 10) und dann wieder durch den Euhemerus veranlasst worden, die Parallelen aus Cicero wegen der offensichtlichen Verwandtschaft des Standpunktes mit Euhemerus zusammenzustellen (daher auch die zwar auf Ennius im allgemeinen zurückgehende, aber nicht dem Euhemerus, sondern Cicero entnommene Wendung über den Africanus im Kapitel über Hercules); indessen für eine Apotheose des Scipio ist im Euhemerus des Ennius, wie sich von selbst versteht, trotzdem kein Platz. Aber auch sonst ist es, wenn Ennius den Scipio wirklich unter die Götter versetzt hatte mit Romulus, Hercules u. s. w., schliesslich nicht gar so schwer zu sagen, wo er das mit diesen Beispielen so geben konnte und wo nicht; sicher nicht in den Annalen, auch dort war für eine so eximierte Stellung des Scipio kein Raum, und schon dem Annalenstil ist solche Apotheose eines einzelnen fremd. Im Gegenteil, wenn das der hervorstechende Grundzug des Gedichtes war, die Apotheose seines Helden, so war es auch der eigentliche Gegenstand und Zweck desselben — das kann dann aber nichts anderes gewesen sein als ein eigenes Gedicht auf Scipio, vielmehr der berühmte 'Scipio' des Ennius selbst; da Ennius ein eigenes Gedicht auf Scipio verfasst hatte, so konnte auch Horaz an sich schon, wenn er Scipio wählte als Beispiel für den hellen Ruhm der Calabrischen Musen, nur auf diesen 'Scipio' sich beziehen, nicht auf eine beliebige Stelle der Annalen oder sonstiger Schriften des Ennius. Auch für Horaz macht es schon keinen geringen Unterschied, ob wir bei ihm nur so allgemein an 'Ennius' oder speziell an seinen 'Scipio' zu denken haben. Ging das eigentlich aus seinen Worten schon von selbst hervor, so bedeutet es freilich einen um so grösseren Unterschied, ob wir uns unter diesem 'Scipio' nun auch etwas Bestimmteres vorzustellen vermögen. Und jetzt wissen wir es endlich, was der 'Scipio' des Ennius in Wirklichkeit gewesen: keine Satire etwa, sondern ein episches Gedicht, aber auch kein gewöhnlicher Panegyrikus, sondern eine in aller Form durchgeführte, wahrscheinlich mit der ihm eigentümlichen philosophischen Spekulation durchsetzte Apotheose; hier war Scipio zum Gott erhoben, eingereiht worden in den Kreis des Romulus, Hercules u. s. w., das war der Inhalt, Gegenstand und Zweck des 'Scipio'.

Wie immer im übrigen der 'Scipio' des Ennius angelegt gewesen sein mag, eine solche Apotheose ist wiederum nur unter bestimmten Voraussetzungen möglich, undenkbar zu Lebzeiten Scipio's. Verfasst also war der 'Scipio' nicht etwa 'post Hannibalem devictum reditumque victoris', wie Vahlen[2] p. XII aus Horaz erschloss, weil man das Weitere nicht als Ennianisch erkannte und so den Charakter des 'Scipio' nicht richtig erfasste, sondern nach Scipio's Tod (183) — *nam deum honor principi non ante habetur, quam agere inter homines desierit* (Tac. a. 15, 74), und selbstverständlich auch einem Manne wie Scipio gegenüber konnte Ennius erst nach seinem Ableben solche überirdische Ehrung wagen, wie Cicero für seine Tochter Tullia u. ä. Das *dignum laude virum Musa vetat mori* gilt nur von Verstorbenen, was bewiesen auch sonst für Scipio die Beispiele der übrigen Heroen? Aber auch schon das *bonis post mortem ducibus,*

wie das nun bei Horaz jetzt alles einheitlich zusammengehört, präludiert der nachfolgenden Apotheose: Ennius' 'Scipio' war in gewissem Sinne eine poetische 'laudatio funebris'. Und nicht etwa deshalb war der 'Scipio' vor den Annalen verfasst, weil sich Ennius sonst hätte wiederholen müssen, wie man wohl gemeint, denn Absicht und Inhalt waren in beiden Gedichten grundverschieden; aus ann. 65 (Romulus) *unus erit quem tu tolles in caerula caeli templa* ist darum auch höchstens zu schliessen, dass in den Annalen eine Apotheose des Scipio nicht enthalten war, aber einstweilen nichts zu folgern für die Entstehungszeit der Annalen. Noch mehr: wenn in Cicero's Tusculanen (o. S. 40, 3) die Liste der Heroen aus derselben Quelle stammt wie bei Horaz, also aus dem 'Scipio', dann stammt ebendaher auch der dortige Vers *Romulus in caelo cum dis agit aevum,* und nicht aus den Annalen, wohin man ihn bisher immer setzte (ann. 115). Es hat darum in den Annalen die Apotheose des Romulus nicht gefehlt, ann. 117 *Quirine pater veneror Horamque Quirini* wird ausdrücklich aus dem ersten Buch der Annalen zitiert. Aber der genannte Vers, mit Romulus am Anfang, ist gewiss kein Vers mitten aus einer Erzählung von Romulus' Tod und Himmelfahrt, das klingt programmatisch, ist ein Anfang (Vahlen [2] p. CLXV fasst ihn als Rede des Proculus, aber auch da passt er schlecht als Anfang), auch das hat seinen Stil und seine Tradition, ebenso beginnt Horaz ep. 2, 1, 5 (o. S. 37); es ist wohl nicht der erste Vers des 'Scipio', aber sicher der Anfang eines Hauptabschnittes daraus, und als solcher Anfangsvers ist er der populärste gewesen, er findet sich so in Pompejanischen Wandinschriften, wie anderes derart (Buecheler Carm. epigr. p. 823). Dem 'Scipio' gehört dann ferner auch die Götterversammlung an, von der Servius berichtet zu Aen. 1, 281 *quia bello Punico secundo, ut ait Ennius, placata Iuno coeperit favere Romanis,* vgl. zu 1, 20 *in Ennio enim inducitur Iuppiter promittens Romanis excidium Carthaginis,* was, solange Inhalt und Anlage des 'Scipio' nicht erkannt war, Schwierigkeiten machte mit Rücksicht auf die Götterversammlung im ersten Buche der Annalen; Vahlen [2] p. CLIX entschloss sich im achten Buche (v. 291) eine zweite Versammlung anzunehmen, während sie jetzt sicher dem 'Scipio' zuzuweisen ist; sie war das Seitenstück zu jener der Annalen mit dem berühmten Verse auf Romulus (ann. 65) *unus erit quem tu tolles in caerula caeli templa,* und Horaz c. 3, 3, 17 (o. S. 37) hat sich auch darin augenscheinlich enger an den 'Scipio' angeschlossen.

Ist so für Horaz die Beziehung auf ein bestimmtes Gedicht des Ennius ermittelt und für dieses Gedicht wiederum als sein Hauptziel die Apotheose des Scipio festgestellt, so ist damit freilich für die Komposition des 'Scipio' doch noch wenig gesagt. Zwar wenn wir bisher immer nur von Ennius' Apotheose des Scipio zu sprechen Anlass hatten, so haben wir es dafür jetzt mit einem auch sonst bekannten Werk zu tun, und während es bis dahin, solange wir das hätten als 'fragmentum incertum' betrachten müssen, ganz unmöglich gewesen wäre, über die litterarische Form jener Apotheose eine Vermutung aufzustellen, sind wir nun wenigstens in der glücklicheren Lage, auch über die Stellung der Apotheose im Rahmen des 'Scipio' Untersuchungen vornehmen

zu können, um uns vom ganzen 'Scipio' so weit ein Bild zu machen, wie wir es für Ennius und Horaz in gleicher Weise wünschen müssen. Ob man es übrigens jetzt schon eine 'laudatio funebris' nennt oder ein Encomium oder was sonst derart, jedenfalls deckt sich die Apotheose, wie schon die eben berührte Götterversammlung beweist, nicht mehr mit dem Gesamtinhalt des 'Scipio'. Die Frage nach der Form der Apotheose wird nun durch die weitere Frage, wie sie mit dem übrigen Inhalt des 'Scipio' verbunden oder darin eingefügt gewesen, zwar komplizierter, lässt sich aber auch nunmehr nur im Zusammenhang des Ganzen noch beantworten. Den Versuch freilich einer vollständigen Rekonstruktion des 'Scipio' kann ich hier nicht unternehmen, dafür ist auch im übrigen noch gar vieles zu erwägen, was nicht direkt bezeugt ist; ich muss mich auf einige Hauptpunkte beschränken, von denen das eine und andere vielleicht auch für Horaz noch von besonderer Bedeutung werden kann. — Was den Anfang des 'Scipio' betrifft, so heisst es bei Suidas (Vahlen[2] p. 212): Σκιπίωνα ᾄδων καὶ ἐπὶ μέγα τὸν ἄνδρα ἐξᾶραι βουλόμενός φησι μόνον ἂν Ὅμηρον ἐπαξίους ἐπαίνους εἰπεῖν Σκιπίωνος. Es verdient jedenfalls Erwähnung, dass u. a. auch Silius Italicus das nachgeahmt hat, indem er (Pun. 12,387 *non equidem . . sperarim tanto digne pro nomine rerum pandere nec dictis bellantum aequare calorem — Ennius . . hic canet sqq.* o. S. 40, 12) seinerseits nur den Ennius als solcher Aufgabe kongenial bezeichnet. Da Italicus noch den 'Scipio' gelesen, so wird er vielleicht auch in andern Stücken dem Ennius gefolgt sein und Spuren seiner Nachahmung hinterlassen haben. — Ein Homerischer Gesang von Scipio ist natürlich ein Lied von seinen Heldentaten, und dementsprechend bezieht sich auch Fr. 6 auf seine Überfahrt nach Afrika, Fr. 7 heisst es *quaque propter Hannibalis copias considerat* u. a., im übrigen aber versteht es sich jetzt ganz von selbst, wo uns Horaz des Ennius *laudes eius qui domita nomen ab Africa lucratus rediit* als den Gegenstand seines 'Scipio' bezeichnet hat. Leben und Taten, Tod und Vergötterung des Scipio, das war im grossen und ganzen der Inhalt des Gedichts; *ille qui infinita hominum milia trucidarit, cruore campos inundaverit, flumina infecerit, non modo in templum, sed etiam in caelum admittitur,* so paraphrasiert Lactanz 1, 18, 10 (o. S. 40, 11) des Africanus *viam ad immortalitatem* und lässt ihn daraufhin die Worte sprechen: *si fas endo plagas caelestum ascendere cuiquam est, mi soli caeli maxima porta patet.* Man möchte demnach glauben, dass das auch der Gang der Darstellung, die Apotheose also der Schluss des Ganzen gewesen; vielleicht aber bot gerade diese an sich so natürlich erscheinende Anordnung formelle Schwierigkeiten und nötigte so zu einer kunstvolleren Gliederung, doch darauf wird hernach noch zurückzukommen sein.

Zur weitern Ausfüllung des Rahmens des 'Scipio' steht uns einstweilen wenig Material zu Gebote. Einzelheiten wie die Götterversammlung, wo *bello Punico secundo placata Iuno coeperit favere Romanis* und *Iuppiter inducitur promittens Romanis excidium Carthaginis,* sind leicht untergebracht, zeigen aber auch, dass die Darstellung im 'Scipio' in 'epischer' Breite gehalten war und viel Ähnlichkeit mit den Annalen aufwies. Sehe ich recht, so bringt uns hingegen nun gerade die Apotheose des Scipio auch für den

übrigen Inhalt des Gedichtes neues Licht, da die Einfügung einer solchen die Darstellung des Übrigen notwendig beeinflussen musste. Ein Gott werden kann z. B. Scipio nicht, wenn er nicht auch selbst göttlicher Abkunft ist, wie *Iliae Mavortisque puer* und die andern, die darum in diesem Zusammenhang mit Vorliebe patronymisch bezeichnet werden; wir haben es schon bei Cicero berührt (o. S. 40, 6, vgl. *Divi filius,* Hor. c. 4, 5 *Divis orte bonis, optime Romulae custos gentis* u. a.); dementsprechend muss also auch im 'Scipio' die Geschichte seiner Abstammung und Geburt ganz anders behandelt gewesen sein als in einem einfachen Lobgedicht. In der Tat wissen sowohl Livius 26, 19, 5 wie Gellius 6 (7), 1, der als seine Gewährsmänner C. Oppius und Julius Hyginus und andere *qui de vita et rebus Africani scripserunt* nennt, *admiranda quaedam ex annalibus sumpta de P. Africano superiore* zu berichten, so die Sage von seiner wunderbaren Konzeption (*anguis immanis concubitu*), die sie mit der Legende von Alexanders d. Gr. göttlicher Abstammung vergleichen, ferner auch dies, dass Scipio sich öfters in die Cella des Juppitertempels habe einschliessen lassen *quasi consultantem de re publica cum Iove* (vgl. Polyb. 10, 2, 12, und o. S. 40, 6); die Konzeption von der Schlange hat dann Asclepiades von Mende auf Augustus übertragen (Suet. Aug. 94) und ihn so zum Sohne des Apoll gemacht. Aber von Scipio haben das jene Augusteer gewiss nicht zuerst aufgebracht, sondern das hat sich, seitdem Ennius zuerst solche *admiranda* von Scipio's göttlicher Abkunft und Bestimmung vorgetragen, allmählich legendarisch ausgewachsen. — Dem wunderbaren Ursprung entspricht der wunderbare Ausgang: Scipio wird unter die Götter aufgenommen; wir kommen damit zur Apotheose selbst, die zu erklären und an ihrer Stelle einzuordnen die Hauptschwierigkeit bereitet und zugleich den Kernpunkt der ganzen Frage nach der Anlage und Bedeutung des 'Scipio' bildet. Eine eigene litterarische Form stellt die Apotheose für sich nicht dar, und eine blosse Apotheose war ja auch der Scipio nicht. Aber auch als Bestandteil einer 'laudatio' im weitesten Sinne ist sie weder üblich noch ohne weiteres konstruierbar. Lief es etwa, wie man zunächst vermuten möchte, in eine Apotheose aus, wie ward sie dann eingeleitet und motiviert, um eine in Rom bis dahin doch unerhörte poetische Fiktion in irgend eine Form zu bringen? Es versteht sich von selbst, dass Ennius auch Scipio's Tod und Begräbnis anders dargestellt hatte als das Hinscheiden eines gewöhnlichen Sterblichen, und wenn er im Anschluss daran neben der Trauer und der Zuversicht auf die Unsterblichkeit seines Namens und seiner Taten etwa auch dem Gedanken über das persönliche Schicksal des grossen Toten Raum gegeben haben sollte, so hätte er ihm gewiss nicht den letzten Platz auf den Inseln der Seligen angewiesen. Aber so überschwänglich er das auch geschildert haben möchte, von da bis zur Behauptung, dass Scipio nun ein Gott sei, ein wirklicher Gott wie Romulus, Hercules u. s. w., ist doch noch ein weiter Schritt, hier klafft eine Lücke, die keine abstrakte Reflexion zu überbrücken vermag.

Scipio's Tod war nicht, wie etwa Cäsars Tod, von einer solch allgemeinen Volksbewegung begleitet, die die Gemüter erregt und die Phantasie erhitzt und die

grössten Wunder eben so schnell glaubt wie selbst hervorbringt; *silentium deinde de Africano fuit, vitam Literni egit sine desiderio Urbis* (Liv. 38, 53), und *non de anno quo mortuus sit, non ubi mortuus aut elatus sit convenit* (Liv. 38, 56 cf. 39, 52). Um so mehr also bedurfte es für Ennius irgend einer Handhabe, die Apotheose anzufügen, die Himmelfahrt des Scipio sozusagen zu inszenieren. Ja selbst die Vorstellung, dass Scipio, ein sterblicher Mensch wie alle und selbst gestorben, jetzt ein Gott sei wie Romulus und Hercules, ist an sich schon so extravagant, dass bei aller Kühnheit Ennius das unmöglich so direkt, von sich aus ausgesprochen haben kann; es ist undenkbar, dass er etwa während der Verbrennung des Leichnams auf dem Scheiterhaufen die Seele Scipio's unter Donner und Blitz hätte zum Himmel aufsteigen lassen, ohne für diese Vergötterung Scipio's einen andern Beweis bringen zu können, als seine persönliche Überzeugung. Hercules *immortalitatem ipsa morte quaerebat* (Cic. Tusc. 2, 20 cf. Quintil. 9, 3, 71 *emit morte immortalitatem*), aber Scipio ist doch nicht Hercules. Alle Achtung vor der Freiheit des Dichters — wo es sich im Ernst um die Konsekration eines neuen Gottes handelt, entscheidet ja nicht das Wort des Dichters, sondern ein Senatsbeschluss — aber auch für den Dichter bedürfen übernatürliche Vorgänge wie dieser der Beglaubigung durch andere Zeugnisse. Wenn bei Romulus' Heimgang, während das Volk in Sehnsucht um den Entschwundenen klagt, Proculus kommt und versichert, ihm sei Romulus erschienen (*caelo repente delapsus se mihi obvium dedit* Liv. 1, 16) und habe ihm verkündet, *se deum esse et Quirinum vocari,* so ist das eine solche Bekräftigung des Wunders, oder ähnlich z. B. bei Augustus: *nec defuit vir praetorius, qui se effigiem cremati euntem in caelum vidisse iuraret* (Suet. Aug. 100); indessen ist es nicht gerade wahrscheinlich, dass Ennius das bei Scipio in dieser Weise zur Darstellung gebracht habe. Aber in irgend einer Weise musste er diesen Blick ins Jenseits, diese seine transzendente Kenntnis und Offenbarung der Gottwerdung Scipio's doch auch formell einleiten und begründen. Wie haben wir also den Zusammenhang zu denken, nach welchem litterarischen Muster soll man sich das vorzustellen versuchen? Welchen Weg gab es für Ennius, von der Schilderung des Todes — oder vielleicht auch von sonst einem Punkte aus, überzuleiten zu der Behauptung, dass Scipio in den Himmel zu den Göttern eingegangen sei? Dafür gibt es, soviel ich sehe, nur eine mögliche Form, das ist die der Vision. Erscheinungen sind ein gewöhnliches Mittel apokalyptischer Verkündigung, und man weiss, wie beliebt gerade bei Ennius Traumgesichte sind; so läge es in der Tat am nächsten, auch für die Apotheose des Scipio eine ähnliche Vision vorauszusetzen. Allein auch das hat seine Bedenken. Statius lässt sich z. B. (silv. 2, 1, 189) durch Hermes von der Aufnahme des Toten in der Unterwelt erzählen, ohne sich jedoch hier oder sonst bis zur Vergötterung des Toten zu versteigen; und wenn anderswo der Tote selbst im Traum erscheint, so kommt er ebenfalls stets aus dem Hades, nie aus dem Himmel. Das Elysium ist der Ort der Seligen, und es ist ganz ausgeschlossen, dass Scipio so dem Ennius im Traum erschienen sei und ihm seine Aufnahme unter die himmlischen Götter

offenbart habe; Beispiele wie Carm. epigr. 1109 aus der Zeit der Flavier beweisen nichts für Ennius. Desgleichen kann man aus der Unterwelt durch Zauberspruch die Manen evozieren, niemals aber einen Gott; wenn es demgemäss z. B. in einem Gedicht der Anthologie (406 R.) heisst: *stulte quid infernis Pompeium quaeris in umbris? non potuit terris spiritus ille premi,* so würde es doch ein unmögliches artificium bedeuten, wenn man annehmen wollte, dass Ennius etwa so die Göttlichkeit Scipio's demonstriert hätte. Einen Menschen in den Himmel zu versetzen, erfordert ganz andere, besondere Mittel, und so viel ist jedenfalls klar geworden, dass die Apotheose des Scipio auch nach der Seite der formellen Behandlung und Einfügung im Lobgesang auf Scipio ganz ungewöhnliche Schwierigkeiten bietet. Immerhin würde man, besonders unter systematischer Berücksichtigung der verschiedenen Formen und Spielarten der Vision und der Möglichkeiten ihrer Verwendung, auf dem Wege allgemeiner Betrachtung auch für die Anlage des 'Scipio' vielleicht noch Weiteres zu deduzieren vermögen. Besser aber scheint es wohl, vorerst den sonstigen Inhalt der Apotheose selbst ins Auge zu fassen, über die wir ja speziell durch Horaz noch verhältnismässig am vollständigsten unterrichtet sind; vielleicht dass sich dabei auch für ihre Form und Einordnung noch neue und sicherere Anhaltspunkte finden lassen.

Die Apotheose bildete, wie wir jetzt wissen, nur einen Teil des 'Scipio', denjenigen Teil freilich, der von allen *laudes* des Ennius das höchste darstellte, darum auch von Horaz vor allem hervorgehoben ist, und mit dem wir es daher im Anschluss an Horaz zunächst auch vornehmlich zu tun hatten. Diese Apotheose ist nun aber inhaltlich dadurch schon wieder etwas genauer bestimmt, dass Scipio als neuer Gott nicht ganz allein dasteht, sondern eintritt in einen festen Heroenkreis. Wie Ennius es überhaupt wagen konnte, den Scipio als sterblichen Menschen zum Gotte zu machen, ist eine weitere Frage; aber um das allein schon sich und anderen verständlich zu machen, musste er sich, wie wir bereits gesehen, an andere durch Sage und Poesie konsekrierte Gestalten anlehnen, und dafür genügte selbst Romulus nicht, der einzige Römer der so unter die Götter aufgenommen war. Daher wählte er als Vorbilder, denen er mit Romulus den Scipio beigesellte, die griechischen Heroen, aber so weit wir nach den bisherigen Repliken erkennen können, nur wenige bestimmte Namen, Hercules, die Dioskuren, Bacchus, nicht Aesculap u. a., dazu kommt bei Horaz ganz singulärer Weise noch Aeacus. Warum aber diese und nur diese? Uns sind sie seither als Gruppe infolge ihrer häufigen Erwähnung bei den Klassikern so geläufig geworden, dass wir es kaum mehr empfinden, wie äusserlich sie doch zusammenhängen. Zwar sind es alles Zeussöhne (Hygin. fab. 115. 224, sammt Aeacus, nicht Aesculap), aber als solche kommen sie für Romulus oder Scipio hier kaum speziell in Frage. So oft sie auch gelegentlich als die vornehmsten Halbgötter einzeln oder zu zweien auftreten (wie allerdings öfters Hercules und Bacchus verbunden werden, auch wohl Hercules und Dioskuren, z. B. Simonides fr. 8, Aristot. hymn. fr. 675 u. a.), alle zusammen bilden sie doch weder in der Sage noch im Kult irgend einen Verein für sich, nirgends

werden sie sonst so zusammengerückt, weder in Mythologie noch in der Litteratur, und auch die Kunst kennt das so nicht. Es ist eine theoretische Kombination, Theologie, nicht Religion, die Liste einer bestimmten Klasse von Göttergestalten, wie sie von Philosophen aufgestellt wird, diese aber auf einen bestimmten Kanon reduziert. Die Auslese ist in der Tat das wichtigste daran, und die Liste würde für uns nicht die durchschlagende Beweiskraft haben können, wenn die Gruppierung eine natürliche, selbstverständliche oder allgemein geläufige gewesen wäre. So zusammengebracht aber hat sie erst Ennius, der Römer, für Scipio. Es sind, wie auch schon gelegentlich bemerkt, die den griechischen Halbgöttern entsprechenden Numina, die in Rom bereits als Götter ihre anerkannte Stelle, im Bereich der Altstadt ihre festen Kultstätten hatten. Der Kult des Hercules galt, obwohl graeco ritu, aber durch den Praetor urbanus ausgeübt, als uralt, die ara maxima Herculis am Forum boarium post ianuas circi maximi bildete einen Eckpunkt des vermeintlichen Templums der Roma quadrata; als Gott des Gewinns erhält er seine decima, von den ältesten römischen Münzen trägt, neben Janus, Juppiter, Minerva, Mercur, der Quadrans seinen Kopf (über den Hercules Πολυκλέους mit der Scipiostatue daneben o. S. 18 vgl. eine Vermutung Peter's in Roscher's Lexikon 1, 2945). Der Kult des Liber pater ist altitalisch wie der Name, schon 496 v. Chr. wird die aedes Cereris Liberi Liberaeque beim Circus maximus gelobt. Die Castores wurden seit der Schlacht am See Regillus 496 v. Chr. in Rom verehrt, nicht graeco ritu, ihr Tempel befand sich, was schon Strabo (5 p. 232) notiert, an der heiligsten Stelle der Stadt, auf dem Forum selbst. Quirinus pater ist natürlich altrömisch, der Tempel des Quirinus in colle 293 dediziert. An die Schwurformeln *mehercule mecastor edepol* (Gell. 11, 6), *equirine* (Fest. Pauli 81, heute sagt man gewöhnlich 'per Bacco') sei nebenher erinnert (für Augustus vgl. Hor. ep. 2, 1, 16); vgl. auch Plaut. Bacch. 892 *ita me Iuppiter Iuno Ceres ⟨Liber⟩ Minerva [Latona] Spes Opis Virtus Venus Castor Polluces Mars Mercurius Hercules Summanus Sol Saturnus dique omnes ament* (denn so wird zu schreiben sein, da Liber fehlt, Latona sicher Zusatz ist). Die Beispiele des 'Scipio' sind also von Ennius mit vollem Bedacht ausgewählt aus den stadtbekannten, altverehrten römischen Göttern, d. h. diejenigen unter ihnen, die im Sinne der griechischen Sage als Menschen gelebt, zu Göttern geworden. Indem er sie so auffasst, kann er an ihrer Seite mit Romulus auch Scipio in den Himmel einziehen lassen, zur Belohnung seiner Taten unter die Götter versetzen. Dass Aesculap z. B. darunter fehlt, wird nun erklärlicher; er ist als fremder Gott aus Griechenland erst später nach Rom importiert worden und hat seit 291 seinen Tempel draussen auf der Tiberinsel. Für Cicero fiel, da er nun einmal staatlich rezipiert war, diese Rücksicht fort (vgl. o. S. 40, 8), aber der Dichter Horaz hat, wo er diese Halbgötter anzuführen hatte, ihn nicht mit aufgenommen, sondern sich stets an Ennius gehalten.

Dagegen nennt Horaz, wenn auch nur er und nur das einemal in unserm Gedichte, noch den Aeacus. Natürlich haben die Tadler auch an ihm Anstoss genommen,

aber auch die Erklärer haben nichts Rechtes mit ihm anzufangen gewusst. Von allen kritischen Versuchen würde S. S. Heynemann's Konjektur *Aeaci* (Anal. Horat. 1905 S. 28) die Schwierigkeit am einfachsten beseitigen, indem man so das *ereptum Stygiis fluctibus Aeaci virtus et favor et lingua potentium vatum divitibus consecrat insulis* auf Romulus beziehen könnte, obwohl *Aeaci* nach *Stygiis fluctibus* überflüssig ist und Romulus nicht auf den Inseln der Seligen, sondern *in caelo cum dis agit aevum*; der Himmel, nicht das Elysium ist der Ort dieser Göttersöhne, auch des Scipio. Ausserdem passt es, wie wir gesehen haben, für Horaz ganz gut, und durch das für den Zusammenhang so bedeutungsvolle *consecrat* wird auch Aeacus in die Gruppe der Halbgötter ganz entsprechend eingefügt. Als der frömmste Mann seiner Zeit und Helfer der Menschheit hat er die Erhöhung ebensosehr verdient, und dies sein göttliches Wesen auch in seiner Stellung als Richter in der Unterwelt ist dem Bewusstsein stets lebendig geblieben, ohne dass man dafür an eine besondere (etwa äginetische) Sage zu denken brauchte: *Aeacon agnoscit summus prolemque fatetur Iuppiter esse suam* (Ovid. met. 13, 27); wird doch selbst der 'Divus' Claudius in Seneca's Apocolocyntosis, statt wie Tantalus bestraft zu werden, schliesslich dem Aeacus überwiesen, der ihn *Menandro liberto suo tradidit, ut a cognitionibus esset* (wodurch, scheint mir, dieser Schluss zugleich ein gut Teil verständlicher wird). Auffallend bleibt er in dieser Gesellschaft auf alle Fälle, aber so singulär es hier ist, so unwahrscheinlich ist es doch, dass Horaz gerade ihn aus sich hinzugefügt, etwa nur um die Steigerung dadurch um so wirksamer zu machen, dass erst ein Halbgott drunten in der Unterwelt den Halbgöttern droben im Himmel vorausgeschickt wird; noch weniger freilich wüsste ich zu sagen, warum das gerade ein Interpolator zugesetzt haben sollte. Für Ennius andererseits nimmt er sich neben den übrigen römischen Kultgottheiten zu fremdartig aus, als dass man glauben möchte, dass Horaz ihn dorther mitentnommen. Und doch sehe ich nicht, wie man um diesen Schluss herumkommen könnte. Wenn unser Gedicht sich direkt und ausschliesslich auf den 'Scipio' des Ennius bezieht, so hat auch Aeacus darin gestanden so gut wie die andern; nur darf man nicht meinen, dass er darum in der Apotheose des Scipio dieselbe Stellung eingenommen wie die übrigen. Mit den andern ist Scipio in den Himmel eingegangen, ein Gott wie sie, dahin gehört Aeacus so wenig wie in den römischen Kult. Wenn er also dennoch in die Apotheose des Scipio verflochten war, so kann es nur in der Weise geschehen sein, dass Aeacus als Richter in der Unterwelt den Scipio vor seinem Richterstuhl gesehen (Aeacus speziell wie auch bei Horaz c. 2, 13, 21 *quam paene furvae regna Proserpinae et iudicantem vidimus Aeacum sedesque discretas piorum sqq.*); dann aber folgt daraus, dass Scipio, bevor er einging zu den Göttern im Himmel, auch im Reiche des Aeacus gewesen, m. a. W. dass der Himmelfahrt Scipio's eine Niederfahrt zur Unterwelt voraufging; und wenn Horaz die Figur des Aeacus in die gleiche Linie stellt mit den himmlischen Halbgöttern, so war der Aufenthalt in der Unterwelt nicht nur so nebenher berührt, indem etwa Aeacus durch seinen Spruch den Scipio nach seinem Tode freigab für ein höheres

Dasein unter den Göttern, sondern dann war es auch ein wesentlicher Bestandteil des Gedichts, eine vollständige, regelrechte Nekyia also, mit allem was dazugehört, nach volkstümlicher Anschauung sowohl wie nach litterarischer Tradition, eine Wanderung durch die Unterwelt und eine Beschreibung derselben, Heldenschau, Offenbarung der Zukunft u. s. w. Ist das richtig geschlossen, dann gewinnen wir allerdings durch Horaz einen ganz neuen, wesentlichen Zug des 'Scipio', der in allen andern Repliken, wo es nur auf die himmlischen Gefährten des neuen Gottes ankommt, begreiflicherweise fehlt, den aber Horaz hier, wo er nicht bloss allgemein eine Ennianische Wendung nachbildet, sondern den 'Scipio' als solchen, als Gedicht für sich nach Inhalt und Tendenz als den Inbegriff und höchsten Preis aller Poesie vorführt, nicht übergehen durfte und uns so einmal durch eine glückliche Fügung aufbewahrt hat. So erst, meine ich, werden auch diese Verse unseres Gedichtes, wo von Aeacus die Rede ist, allmählich klarer und wird gerade das, was am überflüssigsten und anstössigsten schien, wichtig und wertvoll durch die neuen Aufschlüsse, die es uns bringt, für Horaz sowohl wie für Ennius.

Eine Nekyia des 'Scipio': das gibt sofort wieder neue Fragen auf. Eine Vision schien uns die einzig mögliche Form für die Apotheose des Scipio zu sein, nun haben wir etwas derart, was zu allen Zeiten die gewöhnlichste Form der Apokalypse gewesen; und da der 'Scipio' nur nach dem Tode des Mannes geschrieben sein kann, was lag da auch näher, als auf seinen Heimgang eine solche Nekyia folgen zu lassen? Aber diese Nekyia ist doch nun etwas Besonderes, was zu allem, was wir vom 'Scipio' wussten, als neues Stück hinzukommt, und fragt man jetzt, in welchem Verhältnis sie zur Apotheose stehen möge, so erheben sich dieselben Schwierigkeiten wie vorhin, nur in verstärktem Masse. Wenn Scipio nach seinem Tode zur Unterwelt gefahren und den ganzen Hades durchwandert, wie kommt er dann von da wieder in den Himmel zu Romulus und Hercules? Ist er wirklich einmal eingegangen *illuc unde negant redire quemquam,* so sichern ihm seine Verdienste wohl einen Ehrenplatz im Elysium, aber die Himmelstür ist ihm auf ewig verschlossen, vom Hades führt kein Weg mehr in den Götterhimmel. Niedergefahren zu den Toten, dann aufgefahren gen Himmel: es wäre gefährlich solchen Gedanken nachzugeben, die mit der alten Apotheose, als deren Typus einstweilen die des Hercules oder des Romulus zu gelten hat, nicht vereinbar sind. Eins schliesst also mit Notwendigkeit das andere aus: entweder war Scipio im Reiche des Aeacus — dann ist für die Apotheose im 'Scipio' kein Raum, oder er ist ein Gott geworden — dann ist die Hadesfahrt Scipio's unmöglich. So scheint die Sache gründlich festgefahren und ein Ausweg schwer zu finden. Der Schluss scheint unvermeidlich, dass Nekyia und Apotheose dann überhaupt voneinander zu trennen, womöglich verschiedenen Stücken des 'Scipio' zuzuweisen sind; aber auch das geht nicht an, denn bei Horaz rangiert nun einmal Aeacus mit Romulus, Hercules u. s. w. auf gleicher Stufe, also waren sie sicher eng verbunden, örtlich und zeitlich, d. h. dort, wo im 'Scipio' die Nekyia gegeben war, war Scipio auch jenen Halbgöttern zur Seite gestellt, und die Apotheose Scipio's hing mit der Nekyia dennoch irgendwie zusammen. Damit steht

die Frage aber genau wieder auf dem alten Fleck: wie war denn nun eigentlich die Apotheose angelegt, wie mit dem übrigen Inhalt in Verbindung gesetzt, und was bedeutete sie für das Ganze des 'Scipio'? Gibt es auf die Frage eine Antwort, so ist, um sie zu finden, zunächst unbedingt daran festzuhalten, dass die Apotheose die Form irgend einer Vision gehabt haben muss — sollte also vielleicht die Nekyia auch, statt einer Niederfahrt Scipio's, ein Gesicht des Ennius gewesen sein, wie so oft bei ihm? Auch das ist wiederum unmöglich, denn wenn er im Traume Scipio in der Unterwelt gesehen, so konnte er ihm eben auch nicht mehr als Gott erscheinen, wie immer man das auch wenden und drehen möge. Aber Nekyia und Apotheose standen nicht bloss beisammen, sie hingen auch aufs engste zusammen; das kann dann aber schliesslich keine selbständige Apotheose neben der Nekyia mehr gewesen sein, das kann einheitlich miteinander verknüpft nur so gedacht werden, dass die Apotheose ihrerseits der Nekyia in irgend einer Weise eingefügt war: die Apotheose hat, so müssen wir unbeirrt durch alle Schwierigkeiten sagen, ihren Schauplatz in der Unterwelt. Die Frage, auf welchem Wege Scipio in der Unterwelt zum Himmel aufgefahren, lässt dann aber auch nur mehr eine Antwort zu: die Apotheose spielt in der Unterwelt und sie hatte die Form einer Vision — also hat Scipio selbst in der Unterwelt seine göttliche Bestimmung geschaut — dann freilich nicht als bereits konsekrierter Gott, sondern von ferne, nicht als Toter also *iudicantem vidit Aeacum,* sondern als Lebendiger, m. a. W. die Nekyia war eine Hadesfahrt des lebenden Scipio, eingelegt in die Darstellung seines Lebens, nicht am Schluss des 'Scipio' gegeben, und die Apotheose, die Himmelfahrt zu Romulus und Hercules war ihm dort drunten in Form einer Vision verheissen, aber weder als vollendete Tatsache hingestellt, noch als letzter Abschluss des ganzen 'Scipio' geschildert.

Dadurch hat sich nun die Situation auf einmal wieder total verschoben; so wechselt das fortwährend, je nachdem man es anfasst, und bei einer so verwickelten Frage wie der unsern, wo man nur schrittweise vordringt, ist das Endergebnis notwendig ein anderes, als was man von vornherein als Ziel ins Auge zu fassen in der Lage war. Eine Apotheose des Scipio war uns zuerst erkennbar geworden, dann der 'Scipio' des Ennius, darin schien die Apotheose des Helden zunächst das Kern- und Hauptstück sein zu müssen, der Höhe- und Schlusspunkt der Verherrlichung des grossen Toten, der Form nach eine Vision, doch wohl des begeisterten Dichters selbst. Nun haben wir als wichtigen neuen Bestandteil des Gedichts eine vollständige Unterweltfahrt gefunden, aber sie gehört nun wieder nicht ans Ende, sondern zum Leben des Scipio, an jenen Zeitpunkt seines Lebens ohne Frage, wo ihm dass Schicksal verkündet werden sollte, der Retter seines Vaterlandes zu werden; und sofort rückt die Apotheose, weil sie nun auch durch Aeacus lokalisiert und als zur Nekyia gehörig sich erwies, an eine neue Stelle: drunten bei Aeacus, wo ihm kund wurde, dass er dazu ausersehen sei, den Hannibal zu besiegen und die Macht Carthagos zu brechen, ward ihm zugleich die Verheissung, dass er dereinst für seine Taten einziehen werde in den Himmel wie

Romulus, Hercules, Castor und Pollux, Liber, jene Götter Roms, die auch einst hienieden gewandelt und nach einem tatenreichen Erdenleben als Göttersöhne zum Himmel eingegangen; das war die Vision, des Scipio, nicht des Ennius, und das die Stelle jener Vision, am Schlusse der Nekyia, nicht des ganzen 'Scipio'. Und so wäre doch schliesslich auf die schwierige Frage die Antwort gefunden, was jene Apotheose des Scipio, die Horaz den *marmora* entgegenstellt, eigentlich gewesen und wie sie im 'Scipio' des Ennius angelegt und angebracht gewesen; so sicher Horaz nur von Ennius spricht und jenem höchsten Lob für Scipio, dafür die litterarische Form ausfindig zu machen, wäre dennoch offengestanden trotz aller Überlegung unmöglich gewesen, wenn uns Horaz nicht auch in der Person des Aeacus diesen einzig wichtigen Fingerzeig bewahrt hätte. Eine 'Apotheose' war der 'Scipio', jedoch nicht so, dass damit sein Inhalt und seine Form hinlänglich bezeichnet werden könnte. Es war ein breit und kunstvoll angelegtes Werk zum Preise Scipio's, die Apotheose darin nicht einmal ein besonderer Teil für sich, sondern im Rahmen der Nekyia miteingelegt. Im Zusammenhang des Ganzen freilich ist und bleibt sie der Höhepunkt der *laudes* des Ennius, das Glanzstück der Nekyia und des ganzen 'Scipio'. Und wenn es auch nur eine Verheissung war, gegeben, ehe noch Scipio das Grösste vollbracht, jetzt wo er vollendet und Ennius ihm dies Denkmal setzte, wirkte es zugleich wie eine Erfüllung des Verheissenen. Von allem, was er zu Ehren Scipio's gesagt, war dieses doch das höchste und kühnste, weil er nicht davor zurückgeschreckt, ihn als ersten der Römer seit Romulus den Göttern gleichzusetzen und ihm als künftigen Lohn einen Platz im Himmel neben Romulus und Hercules und ihren Genossen zu verkünden. Solches hatte bis dahin kein Dichter gewagt; das musste, wie immer es in Worte gefasst war, doch einen mächtigen Eindruck machen und hat Eindruck gemacht, wie die vielen Nachahmungen eben dieses Teiles des 'Scipio' zeigen — es war der Abschnitt, der mit dem berühmten Verse begann: *Romulus in caelo cum dis agit aevum.* Aber wie so ganz anders stellt sich jetzt alles dar als im Anfang unserer Erörterungen, die Apotheose zumal, die nun in ganz anderm Lichte erscheint, als wir zunächst geglaubt und annehmen mussten, wo wir aus Horaz zuerst die Tatsache einer Gleichstellung des Scipio mit jenen Halbgöttern erschlossen. Cicero baute der Tullia ein fanum und schrieb sich seine eigene Consolatio, aber bei ihm war es nicht mehr die erste, frische Konzeption, die ihn eine solche Apotheose vornehmen liess, ihm war bereits der Weg gegeben; dass Ennius den Scipio in aller Form zum Gotte konsekriert hätte, wäre schliesslich unerhört gewesen (wenn auch Lactanz es fast anzudeuten scheint 1, 18, 10 o. S. 40, 11 mit den Worten *non modo in templum, sed etiam in caelum admittitur*), denn noch ist die Zeit ferne, wo Ovid (ex Ponto 4, 8, 55) sagen durfte: *di quoque carminibus si fas est dicere fiunt* oder Manilius (4, 931): *iam facit ipse (homo) deos mittitque ad sidera numen*, aber eine wirkliche Apotheose schien es doch sein zu müssen, wenn auch nur in litterarischer Form. Jetzt wo wir das Ganze einigermassen übersehen, ist es in der Tat kaum mehr erfindlich, wie er es anders gemacht haben könnte, ohne das religiöse Empfinden der

Römer zu verletzen, als in dieser Art einer unterweltlichen Vision; jedenfalls wird nicht nur für uns die Apotheose so um vieles verständlicher, sondern auch an sich erträglicher und wahrscheinlicher. Die eigentliche Kühnheit liegt in dem Gedanken, einen Menschen so mit anerkannten Göttern zusammenzubringen, das ist der erste folgenschwere Schritt, der hier gemacht ist, ob nun der neue Gott so schon formell konsekriert oder gleichsam nur designiert wird; fürs erste freilich ist jenes noch unmöglich, das letztere dagegen glaubhafter und darum wirksamer. Das Wort des Horaz, dass des Ennius Muse den Scipio *caelo beavit,* bleibt so unter allen Umständen wahr, auch wenn wir nun unsere früheren Vorstellungen von einer effektiven Konsekration dahin modifizieren müssen, dass sie nur als Verheissung ausgesprochen war; aber es ist doch ein anderes, ob wir sie uns rein für sich als eine direkte Behauptung denken müssten, oder so, wie wir jetzt sehen, als eine Art 'Somnium Scipionis'. Und auch für die Nachfolger des Ennius, zuletzt nicht zum wenigsten auch für Horaz, ist es ein anderes, wenn sie als Dichter eine solche dichterische Verheissung an den jungen Scipio auf den lebenden Augustus z. B. übertragen, statt etwa eine exaltierte Vergötterung des Toten in diesem Sinne zu verwenden. Das also wird man, soviel auch im übrigen noch daran fehlt, sich von dem 'Scipio' und der Apotheose auch im Einzelnen eine genauere Vorstellung zu machen, doch dabei stets als gesichertes Ergebnis festhalten müssen, dass das die *laudes Africani* waren, die Horaz im Sinne hat und mit Recht höher stellt als alle andern Ehren, und dementsprechend auch solche *carmina* höher als alle anderen Geschenke. Wenn es aber so schliesslich gelungen sein sollte, wenigstens ein ungefähres Bild vom 'Scipio' des Ennius zu entwerfen, so danken wir es andererseits in erster Linie doch eben Horaz und nicht zum kleinsten Teile dem Umstande, dass er uns den Aeacus gerettet — für Aeacus eine befriedigende Erklärung zu geben, das wird kein Versuch, die Interpretation unseres Gedichtes zum vollen Abschluss zu bringen, umgehen dürfen. Leider ist es ja nur eine allzu knappe Skizze dieses Teils des 'Scipio', die Horaz uns erhalten hat, aber es sind die Ecksteine, auf die sich jede Rekonstruktion wird stützen müssen. Eins freilich ist, wenn unsere Vermutung über Aeacus zutrifft, nicht minder sicher; wie gross die Freiheit ist, mit der Horaz die einzelnen Göttergestalten behandelt gegenüber seiner Vorlage, haben wir früher gesehen — wenn er nun aber auch den Aeacus der Nekyia, so nahe auch sein Name bei denen der 'Apotheose' gestanden haben mag, aus Gründen stilistischer Komposition einfach selbst miteinreiht in den Kreis der gottgewordenen Heroen, so gibt das schon einen ungefähren Massstab, wie schwer, wenn nicht unmöglich, es für uns heute ist, aus solchen unmittelbaren Kopien das Original wiederherzustellen, und zugleich wie schwierig es ist, ohne seine Vorbilder selbst noch zu besitzen, einen Dichter wie Horaz vollkommen zu verstehen und ohne Rest auszulegen.

Die neuen Probleme, die auch das wieder nach sich zieht, wenn wir den 'Scipio' des Ennius nach Inhalt und Form soweit richtig bestimmt haben, wage ich hier kaum auch nur von ferne zu streifen; welchen Einfluss ein solches Gedicht auf die römische

Litteratur ausgeübt haben muss, ist einstweilen gar nicht auszudenken. Die Ähnlichkeit mit der Aeneis ist ja mit Händen zu greifen; schon ihretwegen wird man künftig alles daran setzen müssen, alle Nachahmungen und Niederschläge des 'Scipio' zu sammeln, allen Beziehungen und Reflexen nachzugehen, um dieses römische Vorbild Virgils nach Möglichkeit zu rekonstruieren; hier liegt der Schlüssel für manche Frage der Komposition der Aeneis. Um jedoch nicht unsern Horaz zuletzt ganz aus dem Auge zu verlieren, beschränke ich mich hier nur noch auf wenige Andeutungen. Nicht jedem Menschen ist es gegeben die Unterwelt zu sehen: *pauci quos aequus amavit Iuppiter aut ardens evexit ad aethera virtus dis geniti potuere* (Virg. Aen. 6, 129), und es ist vielleicht das kühnste am ganzen 'Scipio', dass Ennius ihn den kaum Verstorbenen lebend eine solche Fahrt machen liess, nicht eine mythische Persönlichkeit wie Hercules oder Orpheus, Odysseus oder Aeneas (*et mi genus ab Iove summo* Aen. 6, 123). Auch darüber wäre mehr zu sagen. Aber eine Hadesfahrt des Scipio gibt nun auch Silius Italicus Pun. 13, 400 ff., die in mancher Hinsicht merkwürdig ist und einmal eine Untersuchung für sich erfordert (z. B. 466 eine seltsame Übersicht über die verschiedenen Bestattungsweisen der Völker); dort erscheint dem Scipio zuerst seine Mutter Pomponia, *imperio Iovis* hat auch sie erhalten (632)

paris sedes, ubi magna moratur
Alcidae genetrix, ubi sacro munere Leda.
verum age, nate, tuos ortus, ne bella pavescas
ulla nec in caelum dubites te attollere factis,
quando aperire datur nobis, nunc denique disce,

und dann erzählt sie ihm selbst, dass er in Wirklichkeit der Sohn des Juppiter sei, der *conversus in anguem* ihr beigewohnt (vgl. o. S. 40, 17). Für die Fahrt wählt er den Zeitpunkt, wo Scipio's Vater und Onkel in Spanien gefallen (212) und er selbst vom Schmerze übermannt *excire parat manis animasque suorum*, denn *hortatur vicina palus, ubi signat Averni squalentem introitum stagnans Acherusius humor* (395); nicht gerade geschickt ist davon getrennt das Traumgesicht der Virtus und Voluptas, die ihm den himmlischen Lohn verheissen (o. S. 40, 12). Es scheint natürlich, dass auch bei Ennius die Nekyia an dieser Stelle gegeben und ähnlich motiviert war und dass es Scipio's Vater war, der ihm u. a. die Zukunft kündete, wie Anchises dem Aeneas (Aen. 6, 756 *nunc age Dardaniam prolem quae deinde sequatur gloria . . . expediam dictis et te tua fata docebo*). Dass sie mit allerlei philosophischen Betrachtungen ausgestattet war, versteht sich bei Ennius von selbst; Visionen sind bei ihm ganz gewöhnlich und ein beliebtes Mittel zur Einführung auch solcher Spekulationen. In den Annalen hatte er sich selber als Homerus redivivus eingeführt: *unde sibi exortam semper florentis Homeri commemorat speciem lacrimas effundere salsas coepisse et rerum naturam expandere dictis* (Lucr. 1, 124), d. i. die Entstehung der Welt, Natur und Schicksal der Seele, Seelenwanderung u. a., Dinge, mit denen auch Virgil die Rede des Anchises beginnen lässt (Aen. 6, 724); im 'Epicharmus' waren derartige Erörterungen ganz eingekleidet in ein Gesicht: *nam*

videbar somniare me ego esse mortuum (Vahlen [2] p. 220) — solche *somnia Pythagorea* werden auch im 'Scipio' schwerlich gefehlt haben. Wenn nun andererseits Cicero im 6. Buch des Staates sich desselben Mittels bedient und (6, 10) das 'Somnium Scipionis' selbst ein *tale quale de Homero scribit Ennius* nennt, so liegt es nach dem, was uns über Cicero's Beziehungen zu Ennius' 'Scipio' bisher begegnet ist, nahe, auch im 'Somnium Scipionis' in gewissem Sinne einen Niederschlag der Scipiovision des Ennius, oder wenigstens ausser etwaigen sonstigen Vorbildern auch eine gewisse engere Verwandtschaft zwischen beiden zu vermuten. Bezeichnend ist doch jedenfalls, dass Cicero hier neben seinem Vater Paullus gerade den ältern Africanus dem jüngeren erscheinen und, nachdem er ihm die Eroberung Carthago's prophezeit, jene übernatürliche Weisheit über den Bau des Weltalls und die Unsterblichkeit der Seele und den den *bonis post mortem ducibus* vorbehaltenen himmlischen Lohn kundtun lässt; der 'philosophische' Standpunkt ist, was bei Cicero nicht wundernehmen kann, zwar diesmal insofern ein verschiedener (auch von Virgil z. B.), als der ältere Africanus dem jüngern als auf der Milchstrasse weilend erscheint, aber das wichtigste ist vielmehr die Wahl der Persönlichkeit, der von Cicero diese Offenbarung vor allem auch über die Ehrung verdienter Männer nach dem Tode in den Mund gelegt wird, und dazu war in der Tat niemand geeigneter als der von Ennius in jener Weise zum Gott bestimmte Scipio (vgl. auch Lael. 14, wo es nach Erwähnung des Somniums heisst: *id si ita est . . . cui censemus cursum ad deos faciliorem fuisse quam Scipioni?*). Cicero kennt den 'Scipio' des Ennius. Ennius hatte im 'Scipio' geschrieben (fr. 2 p. 212 Vahlen [2]): *quantam statuam faciet populus Romanus, quantam columnam quae res tuas gestas loquatur.* Sicher mit Bezug hierauf hatte Cicero den Traum des Scipio in seiner Weise eingeführt (rep. 6, 8), worüber Macrobius berichtet (1, 4. 2): *Scipionem ipsum haec occasio ad narrandum somnium provocavit. cum enim Laelius quereretur nullas Nasicae statuas in publico in interfecti tyranni remunerationem locatas, respondit Scipio post alia in haec verba: sed quamquam sapientibus conscientia ipsa factorum egregiorum amplissimum virtutis est praemium, tamen illa divina virtus non statuas plumbo inhaerentes nec triumphos arescentibus laureis, sed stabiliora quaedam et viridiora praemiorum genera desiderat. quae tandem ista sunt, inquit Laelius? tum Scipio: patimini me,* und dann erzählt er ihnen den Traum mit jenen *stabiliora et viridiora praemiorum genera, quae ipse* (der ältere Africanus) *vidisset in caelo bonis rerum publicarum servata rectoribus.* Die Ähnlichkeit mit Horaz ist wiederum so überraschend, dass man vermuten möchte, auch die Verknüpfung der *laudes Ennii* mit den *marmora* sei nicht einmal ganz freie Erfindung des Horaz, sondern bei Gelegenheit jener famosen Denkmalsenthüllung durch die Erinnerung an eine ähnliche Gegenüberstellung der Denkmäler und der wahren Unsterblichkeit im 'Scipio' des Ennius angeregt worden. Mehr als eine Reminiszenz braucht das nicht zu sein, aber vielleicht hat sich eine weitere Reminiszenz auch bei Virgil Aen. 6, 847 erhalten; ich habe mich wenigstens immer gewundert, warum wohl Anchises seine lange Rede schliessend nach dem Ennianischen Vers *unus qui nobis cunctando restituis*

rem plötzlich fortfährt mit den bekannten Worten: *excudent alii spirantia mollius aera, vivos ducent de marmore vultus sqq.*, denn einen sachlichen Grund, die Antithese so einzuleiten, finde ich nicht, aber irgend einen Anlass muss es doch wohl gehabt haben; dass auch die Censorinusode von Anfang an auf die gleiche Gegenüberstellung gestimmt ist, bedarf nur der Erinnerung.

Was ferner bei Cicero gesagt ist von jenen *praemia*, 6, 13 *omnibus qui patriam conservarint adiuverint auxerint, certum esse in caelo definitum locum, ubi beati aevo sempiterno fruantur . . . civitatum rectores et conservatores hinc profecti huc revertuntur*; 6, 16 *iustitiam cole et pietatem . . ea vita via est in caelum et in hunc coetum eorum, qui iam vixerunt et corpore laxati illum incolunt locum quem vides . . orbem lacteum*; 6, 26 *siquidem bene meritis de patria quasi limes ad caeli aditum patet — deum te igitur scito esse, siquidem est deus qui viget qui sentit sqq.*, das alles bedeutet nun zwar auch 'himmlischen' Lohn, aber nach dem hier eingenommenen Standpunkt noch keine 'Apotheose' aller dieser *boni duces* wie beim Scipio des Ennius, das eben ist und bleibt der grosse Unterschied. Andererseits aber muss eine Apotheose des 'Scipio' in jeder Form, auch der der Verheissung um so gewagter erscheinen, als Scipio dadurch über alle grossen Männer Roms nach Romulus in einer Weise hinausgehoben wird, die für das römische Empfinden befremdlich und verletzend gewesen wäre. Der Römer kann, wo er die nationale Saite anschlägt, wie selbstverständlich auch Ennius im 'Scipio', nicht umhin, der *maiores* zu gedenken, die vordem gelebt und Rom gross gemacht haben: *moribus antiquis res stat Romana virisque*, sagt Ennius (inc. a. 500) bei Cicero rep. 5, 1; auch den Scipio hat Ennius in diesem seinem Nachruf sicher nicht gänzlich isoliert und ohne alle Bezugnahme auf die übrigen Helden Roms behandelt. Man weiss, wie obligat die Liste der glänzenden Namen ist in jeder patriotischen Schilderung, auch wie sie mit Göttern und Heroen vereinigt werden, wie bei Horaz c. 1, 12 *Quem virum aut heroa sumis celebrare, Clio, quem deum?* (vgl. auch c. 4, 15, 28 *rite deos prius adprecati, virtute functos more patrum duces . . canemus*). Und da weiter zur Nekyia notwendig eine Heldenschau gehört, so kann sie auch im 'Scipio' unmöglich gefehlt haben. Wenn ferner z. B. Cicero pro Archia 22 schreibt: *carus fuit Africano superiori noster Ennius, itaque etiam in sepulcro Scipionum putatur is esse constitutus ex marmore; cuius laudibus certe non solum ipse qui laudatur, sed etiam populi Romani nomen ornatur. in caelum huius proavus Cato tollitur, magnus honos populi Romani rebus adiungitur. omnes denique illi Maximi Marcelli Fulvii non sine communi omnium nostrum laude decorantur. ergo illum, qui haec fecerat, Rudinum hominem maiores nostri in civitatem receperunt*, so denkt auch er beim Africanus gewiss wieder zunächst an den 'Scipio' und nicht gerade an die Annalen (Vahlen[2] p. 67), und bei den andern möchte man vermuten, dass es ebenso sei, da es für die Annalen doch selbstverständlich ist, dass die *laudes virorum* zugleich *laudes populi Romani* sind; vgl. auch pro Sestio 143 *quare imitemur nostros Brutos Camillos Ahalas Decios Curios Fabricios Maximos Scipiones Lentulos Aemilios innumerabiles alios, qui hanc rem publicam stabiliverunt, quos equidem in deorum*

immortalium coetu ac numero repono, wozu im Folgenden auch noch auf das Beispiel des Hercules hingewiesen wird. Nun erinnere man sich, dass eben in der Ode des Horaz (1, 12), in der er bez. der Heroen doch sicher dem 'Scipio' folgt, unter den Helden gegen alle Regel und Wahrscheinlichkeit gerade Scipio fehlt; sollte das vielleicht, da eine plausible Erklärung dafür sonst nicht zu finden ist, seinen Grund darin haben, dass er bei Ennius auch fehlte, weil er dort eben ausserhalb der Reihe stand, und sollte er etwa infolgedessen bei Horaz übergangen sein? Doch ich will die Vermutungen nicht fortspinnen, sonst müsste ich die verschiedenen Listen von Helden auch noch vornehmen, die wiederum neue Fragen anregen (vgl. o. S. 40, 6) und über die auch Norden zu Virg. Aen. S. 308 und Leo zum Culex 360 nichts weiter bemerken; der Culex z. B. schliesst die Reihe (*omnes, omnes Roma decus magni quos suspicit orbis*) bezeichnender Weise ab mit den *Scipiadae duces, quorum devota triumphis moenia Libycae Carthaginis horrent* (cf. Lucr. 3, 1032 *Scipiadae belli fulmen Carthaginis horror* [Sil. It. 15, 344], Virg. Aen. 6, 843 *aut geminos duo fulmina belli Scipiadas, cladem Libyae,* Manil. 1, 792 *Scipiadaeque duces, fatum Carthaginis unum,* Sil. It. 7, 107 *fulmina gentis Scipiadae,* Cic. pro Balbo 34 *duo fulmina nostri imperii, Cn. et P. Scipiones* u. a.), wie Virgil mit dem Ennianischen Verse *unus qui nobis cunctando restituis rem.*

Keine Schwierigkeiten macht schliesslich auch mehr das Verhältnis der beiden Scipioepigramme des Ennius (Vahlen[2] p. 215) zum 'Scipio', von denen das letztere *si fas endo plagas caelestum ascendere cuiquam est, mi soli caeli maxima porta patet* uns die Tatsache einer 'Vergötterung' des Africanus durch Ennius unzweideutig geliefert hat (o. S. 40, 11), und das, als Fundament der Untersuchung an die Spitze gestellt, die Erörterung wesentlich vereinfacht hätte, wenn es nur auf die Tatsache als solche angekommen wäre oder die Verse dem 'Scipio' hätten zugewiesen werden können. Wenn Seneca (ep. 108, 34), der sie dem Zitat in Cicero's Staat entnimmt, das letztere ein *epigramma* nennt, so braucht es darum noch nicht ursprünglich ein selbständiges Epigramm gewesen zu sein, aber so wie sich jetzt die Anlage des 'Scipio' herausgestellt hat, ist es ausgeschlossen, dass Scipio dort selbst diese Worte gesprochen; in der Prophezeiung, die dem lebenden Scipio in der Unterwelt ward, haben sie in der Tat keinen Platz. Die hypothetische Fassung, dazu im Munde des Africanus selbst, klingt eher wie eine spätere Bezugnahme auf die dortige Apotheose; ist dabei, wie es scheint, die Wendung *caeli porta patet* dem 'Scipio' direkt entlehnt, so ist das freilich nur um so signifikanter, jedenfalls zeigt es wieder, dass jene 'Apotheose', durch die Scipio als Belohnung seiner Taten eine persönliche Erhöhung zu den Göttern im Range des Romulus, Hercules u. s. w. verheissen ward, von Ennius buchstäblich so gemeint war, auch wenn es nur eine poetische Verheissung war, keine effektive Konsekration im Stile Cicero's. Seltsam dagegen ist, wie Cicero (nach Lactanz o. S. 40, 11) an das obige Epigramm anknüpfend fortfahren konnte: *est vero, Africane, nam et Herculi eadem ista porta patuit,* mit einer Anrede an Scipio also, was ich mir so als Worte Cicero's weder für den ältern noch für den jüngern Africanus (den Mitunterredner in Cicero's Staat)

zu konstruieren vermag; ich möchte vermuten, dass das ursprünglich nichts anderes war als eine Fortsetzung des Epigramms, die von Cicero in irgend einer Weise so paraphrasiert war, dass Lactanz glauben konnte, dass jener *vanitati* der direkt angeführten Verse *etiam Cicero adsensit — tamquam ipse plane cum id fieret ianitor fuerit in caelo.*

Das also ist, von weiteren Untersuchungen nunmehr abzusehen, der 'Scipio' des Ennius, das die *laudes* der *Calabrae Pierides*, die Horaz dem Scipiodenkmal entgegenstellt; bei aller Dürftigkeit der Überlieferung sehen wir dennoch deutlich genug, um zu erkennen, was jenes Gedicht eigentlich war und was es bedeutete und was demnach Horaz in der Ode an Censorinus mit seinem Hinweis darauf besagen wollte. Eine einfache epische Erzählung im Stile der Annalen war es nicht, aber auch keine kurze noch gewöhnliche 'Elegie' auf den Tod des Scipio, sondern ein breit und im höchsten Grade kunstvoll angelegtes Werk zu Ehren des grossen Mannes, das sein Leben und seine Taten nicht sowohl mit historischer Treue zu berichten, als mit allen Mitteln der Darstellung zu verherrlichen bestimmt war, die dem Dichter zu Gebote standen; ein Werk, das so u. a. auch eine Unterweltfahrt des Scipio enthielt, mit obligater Heldenschau, der Schilderung seiner göttlichen Abkunft und vor allem der Verheissung seiner Aufnahme unter die Götter wie Romulus, Hercules u. s. w., verfasst nach seinem Tode, daher sein ganzes Leben umspannend und demgemäss schliessend mit Bestattung und Grabmal, Totenklage, Trostsprüchen und der Verkündigung, dass sein Name nicht untergehen, seine Verdienste im Ruhme der Nachwelt das schönste und bleibendste Denkmal finden würden. Mit welchem Namen man zuletzt ein solches Gedicht bezeichnen will, tut nichts zur Sache, am einfachsten könnte man es wohl ein Epicedium nennen; ein wirkliches *carmen* war es unzweifelhaft, über seine anscheinend polymetrische Form jedoch wage ich mich nicht zu äussern. Im einzelnen hatte es allerdings viel Ähnlichkeit mit den Annalen, auch die Apotheose des Scipio war offenbar der des Romulus in den Annalen nachgebildet, aber in der Komposition war der 'Scipio' einheitlicher, als Kunstwerk stand er nach Form und Inhalt unstreitig über den Annalen. Es mag verwegen scheinen, aus so wenigen Indizien ein solches Bild des verlorenen Gedichtes zu konstruieren und seinen litterarischen Wert zu bestimmen, doch gibt es, meine ich, bei strengster Interpretation der erhaltenen Beziehungen und Reflexe, wozu vor allem unsere Horazode gehört, auch in diesen Dingen eine gewisse Sicherheit des Urteils, wenigstens habe ich, um nicht etwa nur eine Möglichkeit, sondern die, wie mir scheint, einzige Möglichkeit der Erklärung des Horaz herauszubringen, die Untersuchung über den 'Scipio' des Ennius so eingehend geführt und so umständlich hier vorgelegt. Im übrigen war es nicht meine Absicht, jetzt schon auf alle Fragen die definitive Antwort zu erzwingen, dazu hätte ich viel weiter ausgreifen und die Spuren des 'Scipio' im vollsten Umfange verfolgen müssen. Die Wirkung und Bedeutung einer solchen Dichtung für die nachfolgende Litteratur lässt sich schwer auf einmal ermessen. Es versteht sich, dass sie nicht bloss in Einzelheiten wie der Apotheose direkt und indirekt

benutzt ist — solche Nachahmungen, Anlehnungen und Reminiszenzen zerstäuben sich hernach, und bei der Freiheit der Verwendung und Verknüpfung einzelner Beziehungen, für die wir gleich noch Beispiele kennen lernen werden, wird die 'Quellenuntersuchung' und Rekonstruktion ein schwieriges Unternehmen; auch als Encomium im ganzen hat der 'Scipio' den Römern gewiss vielfach als Muster gedient, z. B. Cicero im 'Marius', was ich jedoch alles ebenfalls hier nicht näher ausführen kann.

Wichtiger als solchen Dingen länger nachzugehen wäre es nun aber noch zu fragen, was diese Art von *laudes Scipionis*, die sich bis zur Apotheose erheben, so weit wir das bis jetzt übersehen können, im Rahmen des historischen Zusammenhangs bedeutet. Denn wenn es auch mit aller in diesen Fragen erreichbaren Gewissheit bewiesen scheint, dass Horaz sich auf den 'Scipio' und nur auf ihn bezieht, und dass der Höhepunkt desselben eine Apotheose gewesen, so bleibt diese letzte Tatsache selbst doch im höchsten Masse auffallend, da sie einstweilen gänzlich singulär dasteht, und der ganzen Beweisführung würde schliesslich selbst die innere Wahrscheinlichkeit fehlen, wenn es nicht gelänge, die Apotheose als solche auch geschichtlich einzuordnen und begreiflich zu machen. Bei aller poetischen Freiheit ist und bleibt es doch eine kecke Neuerung, einen einzelnen Toten, und wäre es auch nur in dieser Form einer Verheissung, unter die alten Götter oder auch nur Halbgötter zu versetzen; das ist so verwegen und zugleich so durch und durch unrömisch, dass man es für die Zeit des Ennius nicht so ohne Erklärung hinnehmen kann. Es fragt sich vielmehr, wie Ennius dazu kam, diesen Schritt zu tun, der ohne Präzedens scheint und dabei das innerste Wesen der römischen Religion tief berührt; ja man kann fragen, ob jene Apotheose im 'Scipio' ohne Vorlage oder Unterlage überhaupt möglich, also jene Form der Einführung eines neuen Gottes in einen festen Götterkreis wirklich für den 'Scipio' zuerst komponiert, wann sie überhaupt in Rom zuerst aufgebracht worden ist. Das einzige römische Beispiel, an das sich Ennius anlehnen konnte und angelehnt hat, war Romulus-Quirinus. In allen Listen ist Romulus mit Hercules, Dioskuren, Liber vereinigt, es ist darum ausgeschlossen, dass Ennius nach irgend einem griechischen Vorbild den Scipio direkt an die griechischen Halbgötter angeknüpft hätte. Romulus war Gott, bevor Scipio es werden sollte, und Romulus musste bereits in den Himmel aufgenommen sein, ehe Ennius es wagen konnte, im Bilde einer Unterweltsvision dem Scipio ein gleiches zu verheissen, vielmehr Romulus musste ihm, da Scipio nicht allein zu den Göttern aufsteigen konnte, Vorläufer, ***dux in caelum*** werden; die Apotheose des Scipio hat also in der Tat die des Romulus notwendig zur Voraussetzung. Seit wann aber ist denn Romulus Gott, wie ist er selber Gott geworden? Auch die Apotheose des Romulus ist keine urrömische Kulttatsache noch ohne weiteres selbstverständlich, vielmehr im Grunde ebenso unrömisch, wie die des Scipio; denn einmal kannte die römische Religion von Hause aus schwerlich Halbgötter in jenem Sinne, wie sie den Griechen geläufig waren, und dann, wie sollte man es sich sonst erklären, dass dieser Vorgang einer Vergötterung bis auf Cäsar so gänzlich isoliert geblieben, wenn das im religiösen

Bewusstsein und Unsterblichkeitsglauben der Römer irgend eine natürliche Wurzel gehabt hätte? Es hat ja auch in Rom nie einen Gott des Namens Romulus gegeben, keinen Tempel des Romulus (Plin. n. h. 15, 120), und als solcher hat nicht einmal der *Iliae Mavortisque puer* und der *conditor Urbis* göttliche Unsterblichkeit erlangt. Romulus ist erst mit der Zeit ein Gott geworden, und so stehen wir vor der höchst konkreten Frage, wer ihn dazu gemacht, und durch wen er seine Apotheose zuerst erhalten. Das sind Dinge von grösster Wichtigkeit auch für mehr als unsere Scipioapotheose und ihre Verwendung bei Horaz, denen man aber auch nur durch solch präzise Fragestellung beikommen kann. Natürlich ist daran nicht zu denken, dass die Apotheose des Romulus erst durch die des Scipio veranlasst, als Prototyp für sie geschaffen worden sei, das würde in Wirklichkeit keine von beiden erklären; Romulus war Gott, als Ennius den Scipio 'vergötterte', seine Apotheose ist das Vorbild gewesen für die des Scipio, und sie hat durch den Kult des Romulus-Quirinus doch ein ganz anderes Gewicht als die poetische Vergötterung des Scipio, sie kann nicht nur so nebenher aufgekommen sein, aber ebenso ausgeschlossen ist es, dass sie seit Urzeiten bekannt und fest gewesen. Sie hat eine ganz bestimmte Form, die über ihren Ursprung keinen Zweifel lässt. Als Gott heisst er Quirinus, nicht mehr Romulus: *o Romule Romule die, o pater, o genitor, o sanguen dis oriundum* lässt Ennius (a. 111) die Römer um den Entschwundenen klagen, dann nachdem Romulus durch Proculus dem Volke verkündet, *se deum esse et Quirinum vocari* (cf. Cic. rep. 2, 20 leg. 1, 3 Ov. fast. 2, 507 u. a.), fährt er fort (a. 117) *Quirine pater veneror Horamque Quirini*. Die Namensänderung ist nicht zufällig, sie gehört vielmehr von Anfang an zur Wandlung des menschlichen Wesens in das göttliche (vgl. z. B. Lact. div. inst. 1, 21, 22 *solent mortuis consecratis nomina immutari, credo ne quis eos putet homines fuisse*) — nichts anderes hat z. B. auch die Verleihung des Namens Augustus zu bedeuten, der schon zu Lebzeiten seine Göttlichkeit bezeichnen sollte, und nur unter einem Götternamen konnte auch Cicero der Tullia ein *fanum* errichten (statt eines *sepulcrum*, das nämlich besagen die Worte ad Att. 12, 36 *fanum fieri volo neque hoc mihi eripi potest. sepulcri similitudinem effugere non tam propter poenam legis* [sc. *sumptuariae*] *studeo, quam ut maxime adsequar ἀποθέωσιν*); also so erst ward es möglich gemacht, Romulus zum Gott werden zu lassen, indem man den ἥρως κτίστης der Stadt und des *populus Romanus Quiritium* mit dem altrömischen Quirinus pater identifizierte — wer die nüchterne Vorsicht so weit treibt, diese Gleichung darum erst dem letzten Jahrhundert der Republik zuzuschreiben, weil Cicero (off. 3, 41) durch die Wendung *pace vel Quirini vel Romuli dixerim* verrate, dass sie damals noch ziemlich neu gewesen sei (Wissowa Religion und Kultus der Römer S. 141), verkennt nicht nur die religiöse Seite der in solcher Unbestimmtheit liegenden Zurückhaltung (vgl. den Altar des Calvinus CIL. 6, 110 *sei deo sei deivae sac.* u. a., worüber mehr zu sagen wäre, auch für Hor. c. 1, 2, 41), sondern bleibt uns auch die religionsgeschichtliche Erklärung jener Apotheose überhaupt schuldig, die weit abliegt von allem, womit man sonst die spätere Kaiserapotheose in Verbindung zu bringen pflegt. Die Gleichsetzung

Romulus-Quirinus kann nicht jünger sein als Ennius, aber sie beweist an sich allein schon, dass die Apotheose des Romulus etwas Sekundäres, Gemachtes ist. Sie hat ihr bestimmtes Vorbild, denn die ihr zugrunde liegende Form der Hieronymie ist griechisch (vgl. Alkaios-Herakles, Ino-Leukothea, Sophokles-Dexion und vieles andere). Und griechisch ist auch die Himmelfahrt des Romulus; auch sie ist kein Ergebnis autochthoner Legendenbildung, sondern wie das stereotype Gepräge ihrer Schilderung in den verschiedenen Fassungen unverkennbar zeigt, eine direkte poetische Nachbildung der Apotheose des Herakles, und ebenso ist die Hora Quirini (*iuventutis dea*) des Ennius bereits klärlich als Parallelfigur zur Hebe gedacht (und nicht erst seit Ovid met. 14, 850 *Hersiliae.. cum corpore nomen mutat Horamque vocat quae nunc dea iuncta Quirino est*; die Stellen bei Schwegler Röm. Gesch. 1, 519. 530, nicht übernommen ist die Verbrennung auf dem Scheiterhaufen). Also das Beispiel des in Rom verehrten, nun aber wieder hellenisierten Hercules hat den Römern dazu verholfen, den Gründer ihrer Stadt als Sohn eines Gottes zum Gotte zu erheben; und nicht einmal durch blosse Übertragung der griechischen Auffassung des Hercules ist Romulus Gott geworden, sondern mit ausdrücklicher Anlehnung an die Person des Hercules.

Auch Romulus der erste Römer ist nicht allein, ohne Führer und Vorläufer in den Himmel eingezogen. Für jene Vergötterung gibt es eben, wie schon öfters bemerkt, ursprünglich keine andere Form, als die der Gleichstellung mit bereits anerkannten Vorgängern, der Aufnahme in die Gemeinschaft bestimmter Götter, die ihrerseits einmal ebenso in den Himmel erhoben worden sind, und meistens sogar 'novus caeles in caelum atque concilium deorum a deo quopiam introducitur, quae antiquissima fere ἀποθεώσεως species est' (Mitscherlich zu Hor. c. 3, 3, 13). Auch Scipio tritt ein in einen solchen festen Heroenzyklus, aber dieser Zyklus umfasst ausser Romulus auch eine Reihe griechischer Halbgötter; für Scipio hätte die Anknüpfung an Romulus genügt, nicht so für Romulus, für ihn bedurfte es fremder Stützen. Was also diese Zusammenstellung der Römer mit den griechischen Heroen bedeutet und woher sie stammt, wird kaum länger zweifelhaft sein. Wie die fast stehende Verbindung des vergötterten Romulus mit Hercules beweist, hat man auch Romulus von Anfang an als Gott sich nicht anders vorzustellen vermocht als mit Hercules zusammen, d. h. so, dass ihm wieder Hercules *dux in caelum* war, und wenn er dann weiter so ausser mit Hercules auch mit den Castores und Liber verbunden wird, so heisst das wiederum nichts anderes, als dass er in ihre Gesellschaft aufgenommen wird, ein Gott wird oder vielmehr ein Halbgott wie sie es waren, nicht sowohl nach altrömischer als vielmehr nach griechischer Auffassung; m. a. W. jener Heroenzyklus, dessen Zusammensetzung und Entstehung auf römischem Boden wir früher besprochen haben, ist zuerst aufgestellt worden nicht für Scipio oder sonstwie als nachträgliche Parallele zu Romulus, sondern für die Apotheose des Romulus, in dieser mit klarer Absicht vorgenommenen Kombination war einmal Romulus die Hauptperson, der darum in diesen Listen so oft an der Spitze steht; eine Romulusapotheose war das ursprüngliche, und die Scipioapotheose ist nur eine weitere Kopie

derselben. Diese Art der Vergötterung des Romulus-Quirinus durch Erhebung zu Hercules und Genossen ist aber ebensowenig wie die des Scipio ein Vorgang, der sich unbewusst vollzieht, sondern ebenfalls künstliche, poetische Konstruktion einer bestimmten Zeit und einer bestimmten Persönlichkeit, nicht eines echten Römers, sondern eines Fremden, der griechisches und römisches Empfinden unbedenklich kontaminierte. So schält sich denn als das älteste und erste ein neues Lied von Romulus' Auffahrt zu Hercules u. s. w. heraus, und der Dichter dieser ältesten Romulusapotheose kann nach allem wiederum kein anderer gewesen sein als Ennius. Und dass er es wirklich gewesen ist, bezeugt wiederum Horaz, denn wenn er sagt: *quid foret Iliae Mavortisque puer, si taciturnitas obstaret meritis invida Romuli*, so heisst das nach dem Zusammenhang nicht nur, dass Scipio durch Ennius in den Himmel erhoben worden sei wie Romulus, sondern so, wie das da steht und ausgedrückt ist, kann es im Grunde nichts anderes bedeuten als dies: ohne Ennius wäre Scipio um seinen Lohn gekommen — was wäre Romulus ohne Ennius? Denn da Horaz sich hier für die *laudes* der *Calabrae Pierides* nicht auf den allgemeinen Volksglauben, sondern nur auf die Poesie, für Ennius aber auch nicht auf einen fremden Dichter berufen kann, so handelt es sich einzig um Ennius; aber nicht darauf allein kommt es an, dass Ennius im 'Scipio' oder sonstwo auch den Romulus-Quirinus als Gott besungen (was oben festzustellen genügte), sondern dass er ihn wie Scipio unsterblich gemacht, zum Gott konsekriert, d. h. also das zuerst so besungen hat. Und so bleibt in der Tat nichts anderes übrig, als zu schliessen, dass auch die Romulusapotheose faktisch das Werk des Dichters Ennius gewesen ist. Im ersten Buche der Annalen hatte er sie zuerst gegeben, vor dem 'Scipio'; angekündigt ward sie in einer Götterversammlung von Juppiter mit jenem Verse: *unus crit quem tu tolles in caerula caeli templa* (wie im 'Scipio' so angekündigt war der Sturz Carthago's, während ihm selbst jene Verheissung erst in der Unterwelt kund wurde), dann aber war sie im Unterschied vom 'Scipio' effektiv geschildert im Anschluss an den Tod des Romulus, in der Form, dass Romulus dem Proculus erscheint und ihn auffordert, dem trauernden Volke mitzuteilen *se deum esse et Quirinum vocari*; wo dabei Hercules, die Castores, Liber eingeführt waren, kann nicht wohl zweifelhaft sein, denn schwerlich wird Ennius nun auch noch den Einzug des Romulus in den Olymp ausführlich dargestellt haben, jene Heroen hatten vielmehr ihre natürlichere Stelle in der voraufgehenden Ankündigung der Ankunft eines neuen Gottes im Himmel; wie das im einzelnen ausgeführt war, entzieht sich unserer Kenntnis, aber genannt waren sie zuerst bei Romulus in den Annalen, und das war das Vorbild für die ähnliche Verheissung im 'Scipio'. Es ist mit das Wertvollste an der aus Horaz wieder zutage geförderten Scipioapotheose, dass sie uns zugleich die Romulusapotheose des Ennius wiedergeschenkt hat. Für die Geschichte der religiösen Vorstellungen sind das wichtige Prozesse und feste Etappen, die fassbar sind, weil sie sich an bestimmte Persönlichkeiten knüpfen — was später in der dahinflutenden Tradition verschwimmt, ist hier in seiner Entstehung noch zu greifen; von einer Geschichte der römischen Religion aber müssen wir auf

alle Fälle erwarten, dass sie uns auch solche Neubildungen wie Romulus-Quirinus erklärt — mag man diesen oder einen anderen Weg der Erklärung versuchen, an dem Problem selbst darf man nicht vorübergehen. Durch welche Umstände die Idee einer Vergötterung des Romulus schliesslich angeregt, nahegelegt oder erleichtert wurde, ist eine weitere Frage, denn frei erfunden hat Ennius das ja wohl nicht, sondern gewissermassen nur sanktioniert; aber wenn Romulus allmählich dieselbe Art der Göttlichkeit zu teil wurde, wie sie Hercules u. s. w. besassen, die von allen griechischen Heroen allein auch in Rom ihren Kult hatten, und wenn er, seitdem er in diese Verbindung gebracht war, für die Römer stets ein Gott bleibt von dieser besonderen Art und bei den Dichtern zumal immer wieder mit ihnen zusammen genannt wird, so zeigt das unwiderleglich, dass er zu einer bestimmten Zeit, unter ganz besonderen Verhältnissen, in der Form der Apotheose, durch einen Dichter, eben Ennius kanonisiert worden ist. Aber auch die Apotheose des Scipio in der von uns erschlossenen Gestalt wird eigentlich so erst vollkommen verständlich und erträglich, wenn sie nicht zuerst für Scipio geschaffen, sondern ein Hinweis war auf eine bereits vollzogene Apotheose des Romulus, die weil sie dem Gründer Roms galt und sich auf den alten Kult des Quirinus stützen konnte, so viel leichter war als die des jüngst verstorbenen Scipio. Nur wenn so sozusagen durch Dichterspruch Romulus konsekriert war, konnte jemand auf den Gedanken kommen, ähnlich von Scipio zu reden, und für niemanden lag das näher als für Ennius, den Verfasser der Annalen und des 'Scipio'; wer einmal einen Gott kreiert hat, wird es auch leicht ein zweitesmal versuchen. Ja es scheint fast, als ob die Ähnlichkeit noch weiter ging, und dass er selbst dem Beinamen des Scipio-Africanus eine ähnliche Deutung untergelegt habe, wie bei Romulus-Quirinus. *Eius qui domita nomen ab Africa lucratus rediit*: natürlich hatte auch Ennius das des längeren ausgeführt. *Africani cognomen militaris prius favor an popularis aura celebraverit an coeptum ab adsentatione familiari sit, parum compertum habeo*, sagt Livius (30, 45, 6), *primus certe hic imperator nomine victae ab se gentis est nobilitatus,* und Silius Ital. 17, 626 *devictae referens primus cognomina terrae*; jedenfalls ist bei Scipio der Beiname später in ganz ungewöhnlicher Weise zum Eigennamen geworden (ganz wie der Name Augustus), und so enthalten vielleicht auch Horazens Worte noch eine nähere Beziehung auf die Namendeutung des Ennius. Wie dem übrigens sei, die der Romulusapotheose nachgebildete Scipioapotheose ist darum keine blosse Doublette, wie es scheinen könnte, da wir das unsererseits so erst eins nach dem anderen haben wieder herausarbeiten müssen. Bei dem weitgehenden Parallelismus des 'Scipio' mit den Annalen ist die Übereinstimmung formell durchaus unanstössig; es ist vielmehr ein ganz natürlicher Fortschritt, wenn Ennius, nachdem er in den Annalen den Romulus hatte sagen lassen, dass er ein Gott sei und Quirinus heisse, im 'Scipio' darauf diesem weissagen lässt, dass er dereinst Afrika besiegen, einen neuen Namen erhalten und ein Gott sein werde wie Romulus. Dass man aber nicht nun nachträglich bei Horaz statt einer Scipioapotheose einfach die des Romulus verstehe, dafür steht ja u. a. zum Glück noch Aeacus dabei; dass das nur

den 'Scipio' angehen kann, dagegen für Romulus unmöglich ist, das braucht denn auch wohl jetzt nicht nochmals diskutiert und von neuem begründet zu werden. Romulus befindet sich hier mitten zwischen Scipio und Aeacus, der zu Hercules u. s. w. überleitet; damit ist die Einheitlichkeit der Apotheose des 'Scipio' gegeben, und die Apotheose des Romulus in den Annalen kommt hier für Horaz nicht weiter in Betracht. Überhaupt hat, wie wir aus Horaz ersehen, die Apotheose im 'Scipio' den stärkeren Eindruck gemacht; an sie wird also auch vornehmlich zu denken sein, wo wir solchen Spuren bei anderen Schriftstellern begegnen, auch ohne dass Scipio allemal mitgenannt oder im Sinne des Ennius als ein Halbgott bezeichnet sein müsste.

Steht das bisherige zu unserm Horazgedichte immer noch in näherer oder entfernterer Beziehung, so dürfen andererseits die weitern Zusammenhänge der Erscheinung die uns hier beschäftigt nicht übersehen werden. Die Apotheose des Romulus, die für jene des Scipio die Voraussetzung bildet, ist auch wenn sie durch Ennius fixiert und sozusagen konsekriert worden ist, dennoch kein isolierter Vorgang, dem weiter keine Bedeutung beizumessen wäre; indem sie sich stützt auf die gräzisierende Umdeutung einzelner römischer Götter, die bei Liber ganz deutlich zu Tage tritt, bei den übrigen aber nicht minder anzunehmen ist, ist sie doch nur ein Symptom jenes grossen Umwandlungsprozesses, der sowohl die Urgeschichte Roms wie die römische Religion mit einer fast undurchdringlichen Nebelschicht bedeckt hat. Für die Tradition der ältesten römischen Geschichte ist diese Vergötterung des Romulus zwar nur ein Punkt, aber wer sich klar macht, was alles auch daran wieder hängt, wird nicht im Zweifel sein, dass es von solchen festen Punkten aus gelingen muss, durch Analyse der Überlieferung und ihrer tatsächlichen Grundlagen für noch viele Fragen von grösster Tragweite die Wahrheit zu erbohren; was die historische Legende betrifft, so werde ich demnächst Gelegenheit haben von anderer Seite aus darüber an einem Beispiel (Pales und die Gründung Roms) mehr zu zeigen — für die römische Religion liegen die Konsequenzen offener zu Tage. Was heute, wo wir durch die Hyperbeln der Jahrhunderte abgestumpft sind, leicht als panegyrische Floskel erscheint, bezeichnet damals in Wirklichkeit eine Revolution der religiösen Anschauung. Wenn Hercules, die Castores, Liber, alte in Rom voll und öffentlich verehrte Götter, in Anlehnung an griechische Sage wieder auf die Erde herabgezogen und zu historischen Persönlichkeiten degradiert werden, wenn ihr Menschentum so hervorgekehrt wird, um Romulus als Quirinus in den Himmel gelangen zu lassen, und wenn dann nachdem das einmal geschehen, einem leibhaftigen Menschen wie Scipio dasselbe in Aussicht gestellt werden kann, so ist es mit der Herrlichkeit der Götter und dem alten Glauben zu Ende. Denn wenn auch die Sage solche Halbgötter kennt und das religiöse Empfinden sich daran erbaut, dass sie, die Menschen gewesen, Götter geworden (obwohl das so sicher weder in Griechenland jemals allgemein noch damals in Rom für alle in gleichem Masse empfunden worden ist), so ist es doch ein anderes, wenn es jetzt umgekehrt ausdrücklich betont wird, dass sie die als Götter verehrt werden Menschen gewesen sind und daraufhin Menschen unter die Götter versetzt

werden; jeder neue Emporkömmling ist eine Zurücksetzung der alten Götter, eine Beeinträchtigung ihrer Macht und eine Verneinung ihrer göttlichen Natur. Für den mythischen Stadtgründer mag eine solche Erhebung zu den Göttern durch Gleichsetzung mit einem bereits anerkannten Gotte sich ohne Schwierigkeit vollziehen, aber wenn das gleich darauf als dichterische Verheissung auf einen frisch gestorbenen Menschen übertragen werden kann, so ist der religiöse Gehalt der Götterverehrung im Kreise der Gebildeten dahin; die 'Apotheose' des Scipio zeigt nicht nur, wie äusserlich doch auch die des Romulus 'gemacht' war, sondern sie ist darum trotz aller Ehrung des grossen Toten im Grunde doch nur das Zeichen der definitiven Entgötterung der alten Götter. Das ist nicht mehr blosse poetische Licenz, nicht wie zu andern Zeiten wohl dichterisches Spiel mit altüberlieferten längst verbrauchten Formen, sondern klarster Rationalismus, nüchterne Reflexion, mit einem Worte Euhemerismus reinsten Wassers. Auch das, diese Zersetzung der alten Religion durch jene Vergriechung der römischen Götter, ist nicht das Werk eines Einzelnen; aber wenn ein Einzelner etwas bedeutet in solchen Perioden der Aufklärung, so ist der Einfluss eines Mannes wie Ennius nicht gering gewesen. Die Apotheose eines Scipio hat nur er nach der des Romulus so wagen können, er, kein Römer oder in römischer 'religio' aufgewachsen, sondern ein halber Grieche und ein Freigeist obendrein, der z. B. *magno plausu loquitur adsentiente populo* (Scen. fr. 316 p. 178 Vahlen[2]):

ego deum genus esse semper dixi et dicam caelitum,
sed eos non curare opinor, quid agat humanum genus;
nam si curent, bene bonis sit, male malis, quod nunc abest,

und, was das wichtigste ist, er ist der Übersetzer und allzu gelehrige Jünger des Griechen Euhemerus. Wenn es eine Kühnheit scheinen konnte, den Horazischen Zyklus der durch das Wort des Dichters zu den Göttern erhobenen Heroen, Romulus, Hercules, der Dioskuren, Liber ohne ein direktes Zeugnis dem Ennius zu imputieren, jetzt, in diesem Zusammenhang wird auch das verständlich: durch Euhemerus ist Ennius auf diese schiefe Bahn geführt worden, erst die Götter zu Menschen und dann Menschen zu neuen Göttern zu machen. Die Tatsache selbst ist ja bekannt: Εὐήμερος μὲν ἔλεγε τοὺς νομιζομένους θεοὺς δυνατούς τινας γεγονέναι ἀνθρώπους καὶ διὰ τοῦτο ὑπὸ τῶν ἄλλων θεοποιηθέντας δόξαι θεούς (Sext. Emp. adv. math. 9, 51). *Quid? qui aut fortis aut claros aut potentis viros tradunt post mortem ad deos pervenisse eosque esse ipsos quos nos colere precari venerarique soleamus, nonne expertes sunt religionum omnium? quae ratio maxime tractata ab Euhemero est, quem noster et interpretatus et secutus est praeter ceteros Ennius; ab Euhemero autem et mortes et sepulturae demonstrantur deorum* (Cic. nat. deor. 1, 119 cf. Tusc. 1, 29 o. S. 40, 4 Lact. div. inst. 1, 11, 33); *nimirum ii omnes qui coluntur ut dii, homines fuerunt, et idem primi ac maximi reges, sed eos aut ob virtutem qua profuerant hominum generi divinis honoribus affectos esse post mortem, aut ob beneficia et inventa quibus humanam vitam excoluerant immortalem memoriam consecutos quis ignorat, nec tantum mares, sed et feminas. quod cum vetustissimi Graeciae scriptores quos illi theologos*

nuncupant, tum etiam Romani Graecos secuti et imitati docent, quorum praecipue Euhemerus ac noster Ennius, qui eorum omnium natales coniugia progenies imperia res gestas obitus sepulcra demonstrat'; et secutus eos Tullius tertio de natura deorum libro dissolvit publicas religiones (Lact. ira dei 11,7); *ob merita virtutis aut muneris deos habitos Euhemerus exsequitur et eorum natales patrias sepulcra dinumerat* (Min. Fel. 21, 1 u. a., Vahlen[2] p. 223). Lactanz hatte nicht so unrecht, wenn er im Abschnitt über die Entstehung des Götterglaubens (div. inst. 1, 8 u. 1, 15 o. S. 40, 8 ff.) die Halbgötterlisten bei Cicero mit den Partien aus dem 'Euhemerus' des Ennius zusammenstellte. Dass die Götter, die sich im 'Euhemerus' als Menschen entpuppen, in der Apotheose wieder mehr als Götter figurieren, ist kein Widerspruch; jede derartige Ansicht hat zwei Seiten, man vergleiche nur wiederum, wie seinerseits Horaz c. 4, 8 von Ovid Pont. 4, 8 ins Gegenteil verdreht wird. Es ist eine wohlgemeinte 'Verhimmelung' des Scipio, aber doch ein Ausfluss derselben Grundanschauung vom Ursprung der Götter, nur die Kehrseite des Euhemerismus. Und darum ist es auch umsonst gewesen, trotz aller poetischen Verheissung Scipio kein Gott geworden. Im frischen Schmerz über den Tod des schon im Leben übermenschlich bewunderten und verehrten Helden, der in der Tat Überwältigendes vollbracht und wie ein König erhaben schien über alle menschlichen Schranken, der im stolzen Selbstvertrauen sich stets als 'ein Mann von Gottes besonderen Gnaden' gefühlt und selbst wie ein σύνναος θεοῦ *imaginem in cella Iovis O. M. positam habuit* (Liv. 38, 56 Val. Max. 8, 15, 1), dessen Name einst auf aller Lippen gewesen, und der jetzt vergessen vom undankbaren Rom unter den Myrtenwipfeln von Liternum ruhte (Plin. n. h. 16, 234), hatte Ennius sich hinreissen lassen, ihn seinen Freund und Gönner unter die Götter zu versetzen — *fortasse dicat aliquis prae nimio luctu delirasse poetam,* wie Lactanz von Cicero im gleichen Falle gesagt (div. inst. 1, 15, 21); es ist der Schmerz, der wie so oft mächtiger als alles andere im Menschenleben Empfindungen auslöst, die wie Sehnsucht klingen und Hoffnung auf ein höheres Jenseits für die Besten, aber weil sie sich auf nichts Festeres stützen können als jenen 'Mythenpragmatismus' und nicht aus tieferer und innerer Überzeugung entspringen, so ist es dichterische Rede, persönliche Stimmung des Augenblicks, wird es kein neuer die Menschheit packender und beschwingender Glaube. Die Wirkung des Ennius auf das religiöse Empfinden der Römer ist darum nicht geringer gewesen, aber einstweilen negativer Natur geblieben, bis die Zeit kam, wo auch er wieder helfen musste, die Gemüter an neue Vorstellungen, die der Göttlichkeit des Kaisertums zu gewöhnen.

Euhemerum interpretatus et secutus est Ennius: was das heisst, wird jetzt ein gut Teil deutlicher, es ist doch mehr als eine blosse Tatsache der römischen Litteraturgeschichte. Den Einfluss, den so durch ihn Euhemerus, der Freund Kassanders, auf die römische Aufklärung ausgeübt, wird man nicht hoch genug anschlagen können; die erste Einwirkung pflegt die tiefste und nachhaltigste zu sein, und Ennius hat so der griechischen Philosophie in Rom den Boden bereitet. Auch die Ἱερὰ ἀναγραφή des Euhemerus wird man nicht mehr ausschliesslich nach dem uns durch Lactanz am

besten bekannten Panchaia-Roman beurteilen dürfen. Ob er seine Erörterungen über die Entstehung des Götterglaubens schon in ähnliche Beziehungen zum Herrscherkult gebracht (obwohl dieser erst in der Folgezeit allgemeiner einreisst), sei hier dahingestellt, aber was alles dabei zur Sprache kam (vgl. besonders Lactanz o. S. 40, 38), zeigt, dass selbst stofflich der Inhalt des 'Scipio' von jenen Götterbiographien kaum sehr verschieden war; verschieden war nur dem Zweck entsprechend die äussere Aufmachung. Es versteht sich ferner, dass Ennius seinerseits sich im 'Euhemerus' nicht auf die Halbgötter allein noch auf jene Halbgötter beschränkt haben wird, die er für die Apotheose des Romulus und dann des Scipio mit Absicht speziell auswählte; da er den Euhemerus für die Römer überarbeitete, so hat er darin gewiss auch die griechischen Götter im weitesten Umfange durch die entsprechenden römischen ersetzt, d. h. jene Gleichungen vorgenommen und systematisch durchgeführt, die zwar der römischen Poesie die ganze griechische Mythologie zugeführt, aber die römische Religion vollständig überschüttet und erstickt haben; *nec tantum mares* (wie Dionysos-Liber u. s. w.) *sed et feminas,* wie z. B. auch Ino Leucothea (ἣ πρὶν μὲν ἔην βροτὸς αὐδήεσσα, νῦν δ' ἁλὸς ἐν πελάγεσσι θεῶν ἒξ ἔμμορε τιμῆς Hom. ε 334) mit der römischen Mater Matuta, die uns in der Umgebung der übrigen mehrfach mitbegegnet ist. Andererseits ist nun aber auch die Frage nach den Arten der Götter und dem Ursprung des Götterglaubens nicht nur von Euhemerus behandelt, sondern auch sonst von der griechischen Philosophie zeitig in Angriff genommen und von verschiedenen Seiten aus diskutiert worden. Dabei werden natürlich auch die Halbgötter mit- und mehrfach besonders berücksichtigt, und so trifft es sich bisweilen, dass einzelne Heroenlisten sich mit der für die Apotheose des Ennius typischen Auswahl nahe berühren, so dass es bei der grossen Beweglichkeit derartiger Namen manchmal schwer ist, zu entscheiden, auf welche 'Quelle' eine solche Liste zurückgeht, ob auf eine der verschiedenen philosophischen Theorien, oder ob sie durch Euhemerus mitbeeinflusst ist (wie sich das öfters bei Cicero konstatieren lässt), oder ob man einen wirklichen Reflex des 'Scipio' vor sich hat; um also das Verhältnis des Ennius und seiner Nachfolger zu dieser Überlieferung richtig abzuschätzen, wird man auch solche Parallelen mit in die Betrachtung ziehen müssen. Hierbei ist zu bedenken, dass unser Zyklus, wenn er auch die vornehmsten und bekanntesten Halbgötter zu umfassen scheint, dennoch auch in Griechenland so wenig wie in Rom von Haus aus eine scharf abgegrenzte Sonderklasse von Gottheiten repräsentiert, die für das religiöse Bewusstsein zusammengehören oder dasselbe bedeuten, sondern in seiner Gesamtheit gleichfalls auf gelehrter Klassifikation und Tradition beruht. Im einzelnen wäre ja auch da noch vieles zu sagen und zu fragen über die Wandlungen der Auffassung der Heroen und ihre jeweiligen Beziehungen zueinander; so rühmte sich Athen Ἡρακλεῖ συναιτίαν γενέσθαι τῆς ἀθανασίας (Isocr. 5, 33 cf. Paus. 1, 32, 4 u. a.) und von Fremden zuerst den Herakles und die Dioskuren in die Mysterien eingeweiht zu haben (Xen. Hell. 6, 3, 6 u. a., dafür Herakles und Dionysos Axioch. p. 371 D, vgl. Preller-Robert Griech. Mythol. 1, 790 [5]), und in einer Inschrift von Eleusis (Kaibel Epigr. 863 = CIA 3, 900) preist sich dem-

gemäss die Priesterin glücklich nicht die Dioskuren noch Asklepios noch Herakles, sondern den Kaiser Hadrian in dieselben aufnehmen zu dürfen (über das Verhältnis des Herakles zu Asklepios vgl. z. B. Soph. Phil. 1437 oder Lucian dial. deor. 13 u. a. m., auch o. S. 40, 19). Aber ob sich gerade für die Gruppierung Hercules Dioskuren Bacchus auf griechischem Boden überhaupt irgend eine Erklärung finden liesse, wie sie für Rom (o. S. 40, 20) gegeben werden konnte, ist noch sehr die Frage; sieht man sich nur genauer nach sicheren Beispielen um, so bemerkt man, dass, wenn die Griechen einmal solche Halbgötter aufzählen, es gleich mehr und andere sind (vgl. z. B. Paus. 8, 2, 4 oder Justin apol. 1, 54 u. a.). Um also auszumitteln, was etwa noch zum 'Scipio' gehört (während wir von solchen Repliken bisher nur so viel berücksichtigt haben als für die Beweisführung nötig war), müsste man erst alle derartigen Aufstellungen einer vergleichenden Untersuchung unterziehen, was in letzter Linie gleichbedeutend wäre mit einer vollständigen Geschichte der antiken Theologie von ihren Anfängen bis zu den letzten Ausläufern der christlichen Apologetik — das kann unmöglich hier auch noch alles angeschlossen werden. So sei denn an einiges wenigstens noch kurz erinnert.

Auch Chrysipp hatte bereits u. a. *etiam homines eos, qui immortalitatem essent consecuti* zusammengestellt, und wer Chrysipps Art kennt (vgl. Cic. nat. deor. 1, 39), weiss, dass seine Liste an Reichhaltigkeit nichts zu wünschen übrig gelassen haben wird. Nun nennt das Kapitel der Placita philos. πόθεν ἔννοιαν ἔσχον θεῶν ἄνθρωποι (1, 6 Doxogr. p. 296) als letzte der sieben Götterkategorien der Stoiker (d. h. des Posidonius) τὸ διὰ τὰς εἰς τὸν κοινὸν βίον εὐεργεσίας ἐκτετιμημένον, ἀνθρώπινον δὲ γεννηθέν, ὡς Ἡρακλέα, ὡς Διοσκούρους, ὡς Διόνυσον, was in ähnlichem Zusammenhang wiederkehrt bei Clemens Alex. protr. 26 (τὸν γὰρ εὐεργετοῦντα μὴ συνιέντες θεὸν ἀνέπλασάν τινας σωτῆρας Διοσκούρους καὶ Ἡρακλέα ἀλεξίκακον καὶ Ἀσκληπιὸν ἰατρόν) und bei Cicero nat. deor. 2, 62 (o. S. 40, 7 Hercules Castor und Pollux Aesculap Liber nebst Romulus, vgl. Wendland Archiv f. Gesch. d. Philos. 1, 200) — zu dieser Auswahl gehört also seit Posidonius auch Aesculap, der bei Ennius fehlte und ebenso bei Horaz regelmässig fehlt (so dass man dessen Reihe auch nicht gleich als die typischen Beispiele der stoischen Theologie bezeichnen darf, Kiessling zu ep. 2, 1, 5); dass Aesculap auch bei Cicero, öfters hinzutritt und später unwillkürlich miteinschlüpft (wie in der eben erwähnten Eleusinischen Inschrift und o. S. 40, 9), ist schliesslich nicht zu verwundern, auch Ovid erzählt die Translation des Aesculap unmittelbar vor der Apotheose Cäsars (met. 15, 622). Es ist das aber die Liste, die der Ennianischen, und gewiss nicht ganz zufällig, am nächsten kommt und auch verhältnismässig am häufigsten begegnet, in Rom und dann auch in Griechenland, vgl. Scaevola bei Augustin civ. dei 4, 27: *quae sunt autem illa, quae prolata in multitudinem nocent? haec, inquit, non esse deos Herculem Aesculapium Castorem Pollucem; proditur enim a doctis, quod homines fuerint et humana condicione defecerint . . . expedire igitur existimat falli in religione civitates; quod dicere etiam in libris rerum divinarum Varro ipse non dubitat,* oder Varro bei Servius interp. Aen. 8, 275:

Varro dicit deos alios esse qui ab initio certi et sempiterni sunt, alios qui immortales ex hominibus facti sunt, et de his ipsis alios esse privatos alios communes; privatos quos unaquaeque gens colit ut nos Faunum, Thebani Amphiaraum, Lacedaemonii Tyndareum, communes quos universi ut Castorem Pollucem Liberum Herculem (Aesculap fehlt wieder, vgl. Cic. nat. deor. 3, 39 o. S. 40, 7); weiter z. B. Theodoret gr. aff. cur. 8, 12 ff. (Hercules Aesculap Dionysos Dioskuren), Orig. c. Celsum 3, 22 Κέλσος ἐν τῷ καθ' ἡμῶν λόγῳ Διοσκούρους καὶ Ἡρακλέα καὶ Ἀσκληπιὸν καὶ Διόνυσον ὀνομάζει τοὺς ἐξ ἀνθρώπων πεπιστευμένους παρ' Ἕλλησι γεγονέναι θεούς, καί φησιν οὐκ ἀνέχεσθαι μὲν ἡμᾶς τούτους νομίζειν θεούς, ὅτι ἄνθρωποι ἦσαν καὶ πρῶτοι (cf. Lact. o. S. 40, 37) . . τὸν δὲ Ἰησοῦν ἀποθανόντα ὑπὸ τῶν ἰδίων θιασωτῶν ὦφθαί φαμεν (vgl. auch J. Geffcken Zwei gr. Apologeten S. 225), oder Dionys. Hal. ant. 7, 72, 13, Himerius or. 1, 10 u. s. w. Doch wie sich solche Listen, reine und gemischte, zueinander verhalten, ist eine Sache für sich; nähere oder entferntere Beziehungen zu Ennius darf man jedenfalls da annehmen (auch wenn nicht gerade alle genannt werden), wo Romulus dabei ist oder der Gedanke an die Apotheose mitspielt, wie bei Horaz c. 4, 5 und bei Virgil o. S. 40, 3, oder bei Ovid am. 3, 8, 51

qua licet, adfectas caelum quoque, templa Quirinus
Liber et Alcides et modo Caesar habent,

oder um noch ein letztes Beispiel anzuführen, bei Statius silv. 4, 2, 46, wo dieser den Anblick des Kaisers bei der Hoftafel also schildert (vgl. Sil. Ital. Pun. 17, 647):

non aliter gelida Rhodopes in valle recumbit
dimissis Gradivus equis, sic lubrica ponit
membra Therapnaea resolutus gymnade Pollux,
sic iacet ad Gangen Indis uiulantibus Euhan,
sic gravis Alcides post horrida iussa reversus,
gaudebat strato latus adclinare leoni —

auch das also noch ein 'testimonium' zum 'Scipio' des Ennius (Gradivus vertritt hier die Stelle des Romulus, vgl. Ov. met. 14, 820), aber so tief ist mittlerweile die Gesellschaft der *convivae deorum* gesunken, dass *sic Caesaris interest optatis epulis* der armselige Bratensänger Statius.

Damit gelangen wir nun bereits in die Sphäre der Kaiserapotheose, und zugleich wieder etwas näher zu Horaz zurück. Als Horaz die Ode an Censorinus verfasste, ist zum erstenmale seit der Vergötterung des Romulus der offizielle Kaiserkult in Rom eine vollendete Tatsache, der Divi filius führt als künftiger Gott den Namen Augustus, und ihn hat Horaz mit jenem Götterzyklus des Ennius des öftern zusammengestellt. Wir werden also nicht umhin können jetzt weiter zu fragen, was es mit dieser neuen Apotheose für die Römer auf sich hat, und wie sich etwa Ennius und Horaz dazu verhalten mögen. Man weiss, wieviel in letzter Zeit gerade auch über den Kaiserkult geschrieben worden ist (am vollständigsten, und am anspruchsvollsten von E. Kornemann ⟨Klio⟩ Beiträge zur alten Geschichte 1, 51), ohne dass man jedoch in der Hauptsache viel anderes herausgebracht hätte, als dass der römische Kaiserkult

direkt vom orientalisch-hellenistischen Herrscherkult herzuleiten sei — als ob in Rom ein Romulus nie Gott geworden und solche Vergötterung der Menschen den Römern hernach ohne jede Vermittlung so ohne weiteres eingegangen wäre. Nach der landläufigen Auffassung tritt die Apotheose der Kaiser in Rom auf plötzlich wie ein fremder Import neben den übrigen Begleiterscheinungen des neuen Prinzipats, und mit welcher Geschicklichkeit man das spezifisch römische daran auch zu konstruieren glaubt, eine wirkliche Erklärung für ihr Aufkommen in Rom, ihre eigentümlichen Formen und ihren Ideengehalt wird meist weder gegeben noch versucht, indem man einseitig nur auf die griechischen Vorbilder achtet, ohne von Romulus oder auch z. B. von Cicero's Apotheose der Tullia (die freilich keine griechische Prinzessin war) entsprechende Notiz zu nehmen. So bleibt also jedenfalls einiges nachzuholen. Zwar in den ganzen Komplex dieser neuen Fragen einzutreten ist hier nicht der Ort; hier kann es sich nur darum handeln festzustellen, ob nicht doch neben den fremden Einflüssen auch gewisse Beziehungen zu jenen älteren Apotheosen, die wir inzwischen kennen gelernt haben, nachzuweisen sind. Die Tatsachen der Überlieferung zeigen uns auch da den Weg. Wenn die Behauptung richtig wäre, dass man in Rom beim Kult der Kaiser an Alexander und seine Nachfolger habe anknüpfen wollen, so wäre es nicht zu erklären, dass Alexander bei ihrer Aufnahme unter die Götter nicht die geringste Rolle spielt. Auch den Kaisern steht nicht ohne weiteres der Himmel offen, aber Alexander ist für die Römer kein Gott, der dem Cäsar oder Augustus in den Himmel vorangegangen wäre, so wenig wie dem Scipio. Kaum dass man die Taten der Römer gelegentlich einmal mit denen Alexanders vergleicht, wie z. B. Plinius n. h. 7, 95 *Pompei Magni titulos omnis triumphosque . . aequato non modo Alexandri Magni rerum fulgore, sed etiam Herculis prope ac Liberi patris,* Cassius Dio 56, 36, 3 lässt den Tiberius die Taten des Augustus nicht denen Alexanders oder des Romulus, sondern nur des Hercules vergleichbar nennen; und was sonst etwa an Alexanderreminiszenzen begegnet, wie dass Augustus in Alexandrien Alexanders Leiche bekränzte oder eine Zeitlang mit seinem Bildnis siegelte (Suet. Aug. 18. 50. 94), ist nicht der Rede wert (einiges andere bei H. Peter die geschichtl. Litt. über die Kaiserzeit 1, 309), die Kaiserapotheose als solche zeigt keinerlei Anlehnung an den Alexanderkult. Man trifft den Alexander nie in der Gesellschaft der Götter, zu der die Kaiser nun gehören; in Julians Symposion hat man zunächst ganz vergessen, ihn einzuladen: θύων ὁ Ῥωμύλος τὰ Κρόνια πάντας ἐκάλει τοὺς θεοὺς καὶ δὴ καὶ αὐτοὺς τοὺς Καίσαρας (λέγεται γὰρ μεθ' Ἡρακλέα παρελθεῖν ἐκεῖσε καὶ ὁ Κυρῖνος, ᾧ δὴ χρὴ καλεῖν αὐτὸν ὀνόματι τῇ θείᾳ πειθομένους φήμῃ, p. 307 B), erst als alle versammelt sind, fragt Herakles (p. 316 B): οὐκ ἀνέξομαι, ὦ Κυρῖνε, διὰ τί γὰρ οὐχὶ καὶ τὸν ἐμὸν Ἀλέξανδρον ἐπὶ τὸ δεῖπνον παρεκάλεις; Alexander wird von den römischen Kaisern vollständig ignoriert, kopiert hat ihn nur sein Namensvetter Alexander Severus, der ihn denn auch *inter optimos et divos in larario maiore consecravit* (neben Christus, Orpheus u. a., Lamprid. 29, 2. 31, 5. 43, 6, cf. Oros. 7, 4, 6 *Tiberius rettulit ad senatum ut Christus deus haberetur, senatus . . consecrationem recusavit*). Mit einem Worte, nicht

Alexander ist den Kaisern *dux in caelum,* sondern vielmehr Romulus. Dem Cäsar weihte man eine Bildsäule ἐς τὸν τοῦ Κυρίνου ναὸν θεῷ ἀνικήτῳ ἐπιγράψαντες (Cass. Dio 43, 45, 3), weshalb ihn Cicero nach griechischer Weise σύνναος *Quirini* und *contubernalis* nennt (Att. 12, 45, 3. 13, 28, 3). Für Octavian war ebenso anfänglich der Name Romulus beabsichtigt (Dio 53, 16, 7 Suet. Aug. 7), *sed sanctius et reverentius visum est nomen Augusti, ut scilicet iam tum dum colit terras ipso nomine et titulo consecraretur* (Flor. 4, 12, 66), *non tantum novo, sed etiam ampliore cognomine . . sicut etiam Ennius docet scribens* (ann. 502): *augusto augurio postquam inclita condita Roma est* (Suet. Aug. 7. 95, dazu vgl. Ov. fast. 1, 609 *sancta vocant augusta patres,* Cic. nat. deor. 2, 62 o. S. 40, 7 *auguste sancteque consecraverunt* u. a.). Wie sehr Augustus überhaupt darauf bedacht war, in seinen Massnahmen die Erinnerungen an Romulus zu beleben, ist bekannt (Belege z. B. bei Norden N. Jahrb. f. klass. Altert. 7, 264), aber damit musste sich natürlich nun auch die Vorstellung der Göttlichkeit aufdrängen, die von Romulus-Quirinus jetzt unzertrennlich war (nicht bloss die des Königtums, wie die Verspottung des Romulus Arpinas zeigt o. S. 40, 6). Hier im Kult des Romulus also war das Vorbild für die Kaiserkonsekration fertig gegeben, und wie man sieht, hat man auch den Anschluss an die römischen Götter gesucht, nicht an die griechischen Herrscher. Romulus ist den Römern, was etwa Alexander den Griechen gewesen, aber auch Romulus ist hier nicht etwa nachträglich an die Stelle Alexanders getreten, sondern es ist der Romulus-Quirinus, wie er in Rom immer schon verstanden wurde, nicht erst neuerdings, sondern seit der Apotheose des Ennius, und bei dieser hatte Alexander ebensowenig Pate gestanden.

Dass Alexander gar nicht, und Romulus stets als der Vorläufer der Kaiser auftritt, ist nun aber eine Tatsache, deren Bedeutung nicht etwa darum geringer ist, weil für Rom die Verbindung der Kaiser mit Romulus nachgerade selbstverständlich erscheint. Denn möglich war diese Verknüpfung doch nur, wenn die Vorstellung des König-Gottes Romulus-Quirinus in Rom wirklich allgemein geläufig war, und wie sie das hatte werden können, haben wir ebenfalls gesehen: in Anlehnung an den Kult der im gleichen Sinne aufgefassten stadtrömischen Götter Hercules, Castores, Liber; selbst Romulus hätte nie diese Bedeutung gewinnen können, wenn seine Verschmelzung mit Quirinus pater dem römischen Bewusstsein nicht in jener Weise plausibel gemacht worden wäre. Also nicht nur Romulus, sondern ein ganzer Kreis von 'Halbgöttern' war im römischen Staatskult bereits vorhanden, als man begann neue Halbgötter zu kreieren; unter diesen Umständen bedurfte es freilich keiner eigenen Anknüpfung mehr an griechische Herrscherkulte, solche Verehrung war den Römern längst nicht mehr neu und ungewohnt, wenn sie auch seit der Apotheose des Romulus praktisch nicht weiter um sich gegriffen hatte, wie inzwischen der Herrscherkult im Osten. Alles weist so nach dieser Richtung, nicht nach Griechenland. Wenn Augustus sonst einem Halbgott verglichen wird, so ist es vor allem wieder der Hercules Invictus oder Victor (ab ara maxima), derselbe, den Ennius dem Romulus zugesellt hatte, vgl. Hor. c. 3, 14 *Herculis ritu modo dictus morte venalem petiisse laurum Hispana repetit penatis victor ab ora* — obwohl Augustus

selbst dafür geringere Vorliebe gehabt zu haben scheint (seine res gestae hat er gewiss nicht wie ἆθλα Ἡρακλέους betrachtet, vgl. v. Wilamowitz Herm. 21, 625; bei den folgenden Kaisern spricht man überhaupt kaum mehr von diesen halben Göttern, vgl. Mart. 9, 101, beliebt wird namentlich Hercules erst später wieder). Aber es ist ja wiederum nicht Romulus und Hercules allein, mit denen Augustus zusammengestellt wird; wenn Horaz und die andern alle, wie wir uns erinnern, auch ihn immer wieder einführen in den festen Götterkreis um Romulus, zu Hercules und Liber und Dioskuren, so denke ich, wissen wir jetzt genug, um die Frage nach der Herleitung der Kaiserapotheose auch positiv beantworten zu können: den Weg zum Himmel hat den römischen Kaisern nicht erst der Diadochenkult, sondern vielmehr Ennius geöffnet mit seiner Apotheose des Romulus, und der Staatskult des Quirinus nebst dem des Hercules, der Castores und des Liber ist es gewesen, der es ermöglicht hat, die Kaiserverehrung in die römische Staatsreligion aufzunehmen. Das ist es, was die Überlieferung mit voller Deutlichkeit beweist, die man nur zu befragen und zu interpretieren braucht. Natürlich ist damit allein die allgemeine Bedeutung der Kaiserapotheose keineswegs erschöpft; welch grossen Einfluss der Hellenismus auch so darauf gehabt, das braucht hier nicht näher ausgeführt zu werden. Die Zeit war reif für die Adoration der Fürsten und die Sitte der Menschenverehrung greift allmählich vom Osten her unaufhaltsam auch nach Rom hinüber. Schon hatten sich die Römer draussen an die landesüblichen göttlichen Ehren für Lebende und Verstorbene gewöhnt; es ist eine Ausnahme, wenn jemand solches ablehnt, wie Cicero, der zwar seine Tochter nach dem Tode konsekriert, für sich als Statthalter jedoch alles derartige zurückweist (*nullos honores mihi nisi verborum decerni sino, statuas fana* τέθριππα *prohibeo* Att. 5, 21, 7, oder jener L. Vaccius Labeo in Kyme [Mys.] τὰν μὲν ὑπερβάρεα καὶ θέοισι καὶ τοῖς ἰσοθέοισι ἁρμόζοισαν τᾶς τε τῶ ναύω κατειρώσιος τᾶς τε τῶ κτίστα προσονυμασίας τείμαν παρῃτήσατο CIG 3524, dagegen z. B. von Verres *eum non solum 'patronum' illius insulae, sed etiam 'Sotera' inscriptum vidi Syracusis. hoc quantum est? ita magnum ut Latine uno verbo exprimi non possit* Cic. Verr. 2, 2, 154, wenn er auch andererseits *honorem hominis deorum religione consecratum violare* für ein Unrecht hält, Verr. 2, 2, 51). Aber während in den Provinzen auch seine Verehrung sich mehr und mehr ausbreitete, hielt Augustus selbst für sich noch die Grenze inne, die durch den römischen Staatskult gezogen war, indem er zwar den Titel 'Augustus' akzeptierte und später mit dem Larenkult den seines *genius* verbinden liess, jedoch seinen persönlichen Kult in Rom nicht gestattete, während der Divus Julius schon seinen Tempel hatte wie Romulus-Quirinus. Indessen, wenn das, die Konsekration Cäsars und die künftige Apotheose des 'Augustus', nunmehr auch in Rom so leicht und schnell Eingang findet, so erklärt sich das eben mit daher, dass die Vorstellung einer Vergötterung nach dem Tode doch auch hier seit Ennius durchaus nicht mehr so fremdartig war; der Boden war bereitet und jetzt, wo der Kult der Personen immer allgemeiner wird, vollzieht sich der Anschluss der neuen Götter, des neuen Romulus und des Begründers der Monarchie an den alten Romulus-Quirinus, an Hercules u. s. w. ganz von selbst.

Jedenfalls ist es keine einfache Übertragung oder äusserliche Ausdehnung des orientalisch-hellenistischen Herrscherkults auf Rom, vielmehr zeigt sich, welch wesentlichen Anteil doch auch Ennius als Vorläufer der Kaiservergötterung an dieser Entwickelung der Dinge gehabt hat; es ist ein neuer Zusammenhang, der sich hier auftut, wenn wir sehen, wie er vor allem der Einführung der Kaiserapotheose in den römischen Staatskult durch die Apotheose des Romulus den Weg geebnet hat, indem er durch seine klassisch gewordene Darstellung der Erhebung des Romulus zum Quirinus die religiöse Vorstellung vom Wesen und Werden der Götter soweit umgebildet hatte, dass der Aufnahme weiterer derartiger Götter in den Staatskult von dieser Seite jetzt keine Schwierigkeit mehr entgegenstand: so hat der Dichter, der seinerzeit dem Scipio den Himmel verheissen, die Caesares in Wirklichkeit noch mit zum Himmel emporgehoben — *sic caelo Musa beat*. Das eigentlich Signifikante an der Kaiserapotheose, die Angliederung an den römischen Staatskult, ist so unzweifelhaft durch Ennius inauguriert, und das galt es vor allem hier festzustellen; eine andere Frage ist es z. B., ob nicht auch der hellenistische Herrscherkult, der an die ganz anderen Voraussetzungen des griechischen Heroenglaubens anknüpfen konnte, eine ähnliche Anlehnung an bestimmte Halbgötter gesucht hat, und ob nicht so vielleicht von Ennius über Euhemerus doch noch eine Brücke bis nach Griechenland hinüberführt, indem Ennius in der Apotheose sich an ein bestimmtes griechisches Vorbild angeschlossen hätte. Auch das ist nun, was den in Rom üblichen Heroenzyklus betrifft, weder nach dem früher bemerkten wahrscheinlich noch, soweit ich einstweilen sehen kann, bei allen Vergötterungen der Diadochenzeit jemals der Fall, wenigstens bei der eigentlichen Apotheose fungieren jene Halbgötter nicht als die berufenen ***duces in caelum*** und die hellenistischen Könige werden auch nicht gerade zum Range der Halbgötter erhoben (Theokrit 17, 16 stellt einmal den vergötterten Ptolemaeus mit Alexander und Herakles zusammen). Auch wenn ihre irdischen Taten mit denen jener Halbgötter, die einst auf Erden gewirkt, verglichen werden, spielt unser Zyklus kaum eine Rolle. Das ist z. B. auch bei Alexander oft geschehen, aber auch da beschränkt es sich, obwohl die Auswahl der Beispiele bei den verschiedenen Autoren gewiss nicht immer als 'historisch' oder 'offiziell' angesehen werden darf, aus naheliegenden Gründen meist auf Herakles und Dionysos; wenn es dagegen bei Curtius 8, 5, 8 von den 'Ἀλεξανδροκόλακες heisst: ***hi tum caelum illi aperiebant Herculemque et 'patrem Liberum' et cum Polluce Castorem novo numini cessuros esse iactabant*** (vgl. Arrian Anab. 4, 8), so sieht man jetzt auf den ersten Blick, dass das nicht griechisch, sondern römisch gedacht und gesagt ist (ähnlich z. B. auch Aug. civ. dei 2, 14 ***hunc Platonem Labeo inter semideos commemorandum putavit sicut Herculem, sicut Romulum,*** und auch das ist ja nun wohl klar, dass bei Virgil o. S. 40, 3 von einem Alexanderencomium auf Augustus wirklich keine Rede mehr sein kann). So zeigt sich denn immer wieder von neuem, wie eng dieser Heroenzyklus mit Rom verwachsen ist und zur römischen Apotheose gehört, von der des Romulus bis zu der der römischen Kaiser; in diesem Zyklus aber ist der Anteil des Ennius an der Geschichte

der römischen Religion für alle Zeiten festgelegt, und das alles hat uns gelehrt die Götterliste in der Censorinusode des Horaz, an der die Erklärung meistens achtlos vorübergeht.

Während so die Eigenart der römischen Apotheose und die Bedeutung der theologischen Reform des Ennius immer greifbarer hervortritt, darf man andererseits nicht übersehen, welchen Unterschied es zugleich ausmacht für das Empfinden jedes einzelnen und für die Beurteilung der Stellung, die er einnimmt gegenüber dem neuen Kaiserkult. Wäre es wirklich nichts weiter gewesen als eine Übertragung des orientalischen Servilismus auf römischen Boden, dann wäre es freilich ein psychologisches Rätsel, wie u. a. Horaz, der alte Republikaner, sich der neuen Sitte so leichten Herzens habe anschliessen können, worüber dann wohl einmal ein gesinnungstüchtiger Kritiker in heiligen Zorn gerät. Nachdem aber durch Ennius jene Vorstellungen von Romulus-Quirinus, Hercules u. s. w. in Rom populär geworden, werden auch die neuen in ihre Gesellschaft eintretenden Götter ihnen vornehmlich angeglichen und erhalten so im Zusammenhang der römischen Überlieferung ihren besonderen Charakter, der sich mit den Vorstellungen der fremden griechischen Herrschervergötterung keineswegs deckt und so die Annahme der Kaiserverehrung auch dem einzelnen wesentlich erleichtert. Aber der Einfluss des Ennius auf die Auffassung der Römer in der Zeit des Augustus reicht viel weiter. Noch ist, wie die regelmässige Anknüpfung an seinen Götterzyklus zeigt, im Bewusstsein der Gebildeten die Erinnerung an Ennius und seine Poesie lebendig, ihnen erscheint also auch die Vergötterung des Augustus im Lichte der Apotheose des Ennius, und zwar, insofern es sich um die Vergötterung des lebenden Augustus handelt, speziell im Lichte der Apotheose des Scipio. Was das wiederum bedeutet, lässt sich am besten vielleicht bei Horaz beobachten, und gerade weil Horazens Stellung zu Augustus durch diese Beziehung zu Ennius überhaupt erst in die richtige Beleuchtung rückt, muss das hier noch etwas näher dargelegt werden. Horaz hat sich nicht gescheut, zu Lebzeiten des Augustus von ihm als Gott zu sprechen und hat damit oft genug Anstoss erregt; wie schwer es überhaupt ist, des Dichters Verhältnis zum Kaiser genau abzuwägen und von seinen Äusserungen über dessen Göttlichkeit und künftige Vergötterung den Vorwurf höfischer Schmeichelei abzuwehren, weiss jeder, der für jene Zeit und ihre Persönlichkeiten ein ehrliches Verständnis zu gewinnen sich bemüht. Es gilt nicht in epigrammatischer Kürze dafür die adäquate Formel aufzustellen oder in rhetorischen Auslassungen darüber zu diskutieren, sondern hier handelt es sich einfach um die richtige Auslegung des Dichters, und in diesem Falle ist sogar Horaz selbst sein eigener Exeget, man muss ihn nur zu lesen verstehen; für seine Auffassung von der Vergötterung des Augustus gibt, ohne von Augustus selbst auch nur ein Wort zu sagen, eben unser Gedicht an Censorinus den besten Kommentar. Wenn O. Jahn z. B. sein Urteil über Horaz in dieser Hinsicht so zu formulieren versucht (Aus der Alterthumswissenschaft 1868 S. 301): 'Horaz versäumt nicht, wenn er den Augustus in die Nähe der Götter stellt, auf die grossen Beispiele des Bacchus, Hercules, der

Dioskuren und des Romulus-Quirinus hinzuweisen, welche durch übermenschliche Thaten und Verdienste einen Platz unter den Göttern errungen hatten; auch daraus macht er kein Hehl, dass es eigentlich der dichterische Nachruhm sei, welcher die Unsterblichkeit verleihe und erhalte', so hat er wenigstens darin vollkommen recht, wegen des in beiden Fällen verwendeten gleichen Götterzyklus das Lob der Poesie in der Censorinusode mit den andern Stellen, wo von Augustus' Vergötterung die Rede ist, in Verbindung zu setzen; nur dass dieser harmonistische Versuch, das hohe Pathos gewisser Oden auf Augustus durch den Hinweis auf unser Gedicht von der Macht der Poesie zu mildern, in Wirklichkeit Horaz noch tiefer herabdrücken müsste und darauf hinauslaufen würde, sein Lob des Augustus zur bewussten Phrase zu stempeln und die Anführung jener Göttergestalten zum frivolen Spiel zu machen. Aber die betreffenden Äusserungen über Augustus (s. o. S. 37) und unser Carmen gehören dennoch unbedingt zusammen und müssen sich gegenseitig ergänzen; es sind dieselben Halbgötter hier wie dort, die Ähnlichkeit konnte niemand entgehen, und Horaz kann sich unmöglich mit sich selbst in Widerspruch setzen; und da es zugleich das Begleitgedicht ist zur Überreichung seiner Odensammlung, so will auch Horaz selbst die parallelen Stellen seiner Oden, vor allem also c. 3,3 *quos inter Augustus recumbens purpureo bibet ore nectar* in diesem Sinne verstanden wissen, und ebendadurch wird es zugleich von so fundamentaler Wichtigkeit für die richtige Beurteilung des Horaz in bezug auf seine Vergötterung des Augustus — falls die Zusammengehörigkeit noch eines besonderen Beweises bedürfen sollte, so wird sich auch der vielleicht noch finden. Wenn die Verbindung trotzdem Schwierigkeiten macht, so liegt der Fehler nur darin, dass man die betreffenden Verse ohne Rücksicht auf den inneren Zusammenhang nach ihrem äusseren Wortlaut nimmt und wie 'objektive' Zeugnisse kombiniert. Aber die Worte des Horaz haben hier doch nicht mehr gewöhnlichen Klang. Gewiss, er der Herold des Gottkaisertums ist es, der es frei heraus verkündet, dass *caelo Musa beat,* aber das ist nicht mehr die eigne Poesie noch die Poesie schlechthin, sondern Poesie von ganz besonderer Art, es ist, wie wir jetzt wissen, die Scipioapotheose des Ennius, die Horaz als den höchsten Lohn der Poesie bezeichnet, und mit Rücksicht auf Scipio ist es auch durchaus berechtigt und keine reservatio poetae mehr, wenn er sagt, dass *dignum laude virum Musa vetat mori*, und dass *favor et lingua potentium vatum* ihn zum Gotte konsekriert. Nicht in seinem eigenen Namen also spricht Horaz, sondern in dem des Ennius, die Götter unseres Gedichtes sind die Götter des 'Scipio'; aber es sind dieselben Götter für Scipio und für Augustus, dadurch tritt Augustus selbst in Parallele zu Scipio, wie Horaz zu Ennius, und damit wird weiter die ganze Apotheose des Augustus in klarster Absicht in Parallele zu der des Scipio gestellt — mit einem Worte, die Apotheose des Augustus, wie Horaz sie gibt, ist gedacht und gefasst im Geiste und im Stil des 'Scipio'; an Scipio also knüpft er an, obwohl doch Scipio den Römern nie ein wirklicher Gott geworden, nicht wie man erwarten sollte unmittelbar an Romulus-Quirinus, er folgt für sich dem alten Dichter, nicht einmal dem längst

geläufigen Kultvorbild — das ist, seit wir aus dem Censorinusgedicht den 'Scipio' des Ennius wiedergewonnen haben, der Schluss, der sich aus der Identität des Götterkreises mit zwingender Notwendigkeit ergibt. Horaz geht denselben Weg wie Ennius, vielmehr mit Ennius: die Unsterblichkeit, die Ennius dem lebenden Scipio an der Seite des Romulus, Hercules, Liber, Castor und Pollux in jener poetischen Vision durch den Schatten seines Vaters hatte verheissen lassen, sie wird, so kündet es der Dichter, auch dem Augustus zuteil werden. Auch der Divi filius ist durch die Verleihung des Namens Augustus offiziell zum Gotte designiert, das ist für Horaz der äussere Anlass gewesen, sich von seiner Göttlichkeit ein Bild zu machen, denn nicht hat er vorher nach Art der Graeculi mit solchen Wendungen ein leichtfertiges Spiel getrieben; aber auch jetzt hat er die Figuren zu seinem Bilde nicht frei erfunden, sondern sich an Ennius erinnert und dessen Bild aufgefrischt. Und nicht darum spricht er in dieser Weise von der künftigen Vergötterung des Augustus, der Wirklichkeit vorauseilend oder sich beeilend dem Kaiser den Tribut des Dichters darzubringen, um seine Meinung hinter fremdem Namen zu verstecken, sondern weil er sich als Römer die Göttlichkeit des Augustus nicht anders vorstellen kann als in der Form, wie Ennius die des Scipio vorgezeichnet hatte, im Rahmen der römischen Tradition von Romulus-Quirinus u. s. w. Es ist nicht freies poetisches Gerede von Göttern und Unsterblichkeit, sondern es ist ihm mit der Vergötterung des Augustus aufrichtig ernst, so ernst wie Ennius mit der des Scipio. Aber wenn er sich jetzt dabei so deutlich und nachdrücklich auf Ennius beruft, dass jeder es hören und empfinden muss, so heisst das eben, dass er sich nicht damit begnügt hat, wie der grosse Haufe etwa, gedankenlos die neue Sitte des Kaiserkultes mitzumachen, sondern dass er es sich auf seine Weise zurechtgelegt, nicht mit Hilfe stoischer oder euhemeristischer Philosopheme, sondern im Sinne und nach dem Vorbild des Ennius. Welche Rücksichten immer seine persönliche Beziehung zu Augustus ihm sonst auferlegen mochte, er hat den neuen, durch die Ernennung zum 'Augustus' inaugurierten Kult weder in demokratischem Männerstolz vor Königsthronen ignoriert, noch auch als Opportunist in orientalischer Unterwürfigkeit mehr oder weniger bereitwillig hingenommen; ihm erscheint 'Augustus', indem er diesen seinen Namen nennt, im Spiegel der Apotheose des Scipio, wie sie der Dichter besungen, damals noch kein Senat offiziell dekretiert hatte. Das ist seine Vorstellung von der künftigen Göttlichkeit des Augustus, und es ist des Dichters volles Recht, sich in diesem Punkte zu Ennius zu bekennen. Damals zwar war das Euhemeristisch gewesen und eine kecke Neuerung für ein römisches Gemüt; jetzt wo sich die Zeit erfüllte, werden diese poetischen Bilder wieder lebendig und wirken positiv mit zur Aufnahme und Assimilation neuer Vorstellungen. Nicht die Augusteischen Dichter haben in Rom zuerst, und nicht nach griechischen Mustern, die Poesie in den Dienst der Vergötterung gestellt, noch hat Horaz in dem Sinne, als ob er von sich persönlich sprechen wollte, auf die Macht der Poesie gepocht. Inmitten der allgemeinen Umwertung der Ideen hat er für die künftige Apotheose des Augustus bei Ennius für sich das erlösende Wort gefunden. Das ist — wiederum auf

Grund der Tatsachen der Ueberlieferung, nicht freier Geschichtskonstruktion — auch für das politische Glaubensbekenntnis des Horaz und nicht nur des Horaz die Bedeutung des 'Scipio', das nicht zum mindesten die geschichtliche Mission des Ennius gewesen im Zeitalter des Augustus.

Zu einem allseitigen Verständnis der Kaiserapotheose, ihrer eigentümlichen Formen und Zeremonien (vgl. Herodian 4, 2), aber auch ihres religiösen Inhalts und historischen Zusammenhangs fehlt uns freilich auch so noch recht viel, und es bleibt auch in dem, was dazu in näherer oder entfernterer Beziehung steht oder damit in Verbindung gebracht worden ist, noch manches richtiger und schärfer zu fassen, als bisher zu geschehen pflegt. Vom griechischen Heroenglauben, in dem der hellenistische Herrscherkult vornehmlich wurzelt, möchte ich hier ganz absehen, obwohl auch das seine Wandlungen durchgemacht hat von den ältesten Zeiten bis zum konventionellen ἥρως χρηστὲ χαῖρε oder dem Gebrauch von ἀφηρωίσαι und ἀποθεῶσαι im Sinne von 'begraben'; die Vorstellungen griechischer Religion, auch griechischer Philosophie lassen sich nicht ohne weiteres auf Rom mit seinen festen Kultformen übertragen; und was alles etwa vom Hellenismus her mitherübergekommen, die politische Idee des Weltregiments und der absoluten Monarchie, des Gottesgnadentums und die Anbetung der Macht, auch wie weit schon von den allgemeinen Vorstellungen der Zeit vom Friedensfürsten, Σωτήρ und Εὐεργέτης der Menschheit ein Abglanz fällt auf das römische Kaisertum, ist ebenfalls nicht so nebenher abzutun (vgl. z. B. Wendland Zeitschr. für neutestamentl. Wiss. 5, 1904, 335 und die bezeichnende Äusserung Cicero's über Verres' Sotertitel Verr. 2, 2, 154 o. S. 40, 44). Was man aber an echt römischen Elementen darin hat finden wollen, kommt neben der Apotheose des Romulus-Quirinus ernstlich kaum in Betracht. So kann z. B. der Manen- oder der Genienkult unmöglich an der Entwicklung der Kaiserapotheose einen wesentlichen Anteil gehabt haben, denn da würde es erst recht unerklärlich sein, wie nun die Kaiser aus der Zahl der übrigen herausgehoben und, statt mächtige Fürsten im Reiche Pluto's zu werden, direkt unter die himmlischen Götter versetzt werden — der modernen Manier gegenüber, alles mögliche als 'religiöse Vorstellungen' zusammenzuhäufen und durch einen gewissen allgemeinen Dunst die Unbestimmtheit des einzelnen zu verschleiern, müssen die Unterschiede um so schärfer betont werden: zwischen den Divi und den Di Manes klafft der ganze Abstand des Himmels von der Unterwelt. Um so mehr aber werden wir uns auch um Horazens willen fragen müssen, was denn der spezifische Ideengehalt der Kaiservergötterung gewesen, ob dieser Glaube an die Erhebung von Menschen zu Göttern bei den Römern auch eine religiös-sittliche Bedeutung gehabt und zugleich eine Umwandlung der ethischen Auffassung des Lebens bewirkt haben möchte. Ennius hatte mit Euhemerus die alten Götter zu Menschen gemacht und dadurch Romulus und weiter Scipio die Himmelspforte geöffnet — so hat Horaz das gewiss nicht verstanden oder damit sich selbst zum Euhemerismus bekennen wollen, aber was bedeutet es denn für ihn, wenn jetzt Augustus bestimmt ist, einzugehen zu Hercules, den Castores, Liber und Romulus? Es ist bekannt, was man zu Zeiten alles aus Her-

cules z. B. gemacht hat, den Idealtypus des Mannes, der für seine Mühen und Taten himmlischen Lohn geerntet, Mensch gewesen — Gott geworden; ich weiss nicht, ob das jemals im Altertum so tief und lebendig empfunden worden, dass ein Mensch aus diesem Glauben den Mut und die Zuversicht geschöpft, seinem Beispiel nachzueifern, um so dereinst der gleichen himmlischen Glückseligkeit teilhaftig zu werden, ob also dieser Glaube jene sittliche Kraft besessen, die Menschen nicht bloss zu erbauen, sondern auch zu leiten in ihrem Tun und Handeln; Hercules ist doch der Sohn Gottes, der vom Weibe geboren, Mensch gewesen, auch einmal niedergefahren ist zu den Toten, und die Pforten der Hölle haben ihm nicht widerstanden, der dann wiederaufgefahren ist zu seinem Vater, der im Himmel ist. Und dasselbe gilt auch für Romulus, galt ausnahmsweise für Scipio und gilt jetzt wieder für Göttersöhne wie Augustus, nicht für gewöhnliche Menschen. Die göttliche Abstammung also ist die erste Grundbedingung jeder Apotheose (das hat für den Divi filius Th. Plüss Jahrb. für Philol. 101, 146 mit Recht einmal nachdrücklich hervorgehoben); *ne foret hic igitur mortali semine cretus, ille deus faciendus erat,* sagt Ovid von Augustus und Cäsar (met. 15,760, was übrigens ein würdiges Seitenstück ist zu seiner wiederholt erwähnten Travestie von Hor. c. 4,8). Die gleiche Voraussetzung gilt natürlich für Cäsar, vgl. die laudatio funebris auf seine Tante Julia bei Sueton Caes. 6, oder Manilius 4,57 *ille etiam caelo genitus caeloque receptus* u. s. w. (auch für Aeneas erbittet Venus *quamvis parvum numen*, Ov. met. 14, 589). Aber das allein machts auch nicht. Göttlicher Abkunft rühmten sich viele, die dennoch niemals Götter zu werden hoffen durften. Es gehört dazu noch, in Rom wenigstens, die feierliche Konsekration. Der Senat kreiert sie zu Göttern (cf. CIL 9, 2628 *genio deivi Iuli parentis patriae, quem Senatus Populusque Romanus in deorum numerum rettulit*), sie erhalten Tempel und Kulte, auch Cicero hat so seine Tochter Tullia in aller Form konsekriert und ihr ein fanum geweiht; nur für Romulus bedurfte es keines Beschlusses mehr, seit er mit dem anerkannten Quirinus pater identifiziert war. Aber vollwertige Götter werden sie auch so nicht einmal, ihnen haftet seit der gräzisierenden Apotheose des Ennius immer noch etwas von jener Vorstellung fremdländischer Halbgötter an, wie auch der Name *heroes* ihnen bleibt (so öfters bei Horaz und Virgil) oder ein Beiwort an Griechenland erinnert (*uti Graecia Castoris et magni memor Herculis* Hor. c. 4, 5, 35 u. a.). Dass sie für das römische Empfinden nicht schlechthin Götter sind, sondern Götter von besonderer Art, bei aller Verhimmelung doch nur *dei minores* (in Julians Symposion sitzen sie für sich an einer unteren Tafel), das zeigt sich auch in der neuen Bezeichnung *divus* statt *deus*, was im lateinischen Sprachgebrauch keineswegs dasselbe ist (anders *diva* und plur. *divi,* Varro l. l. fr. 4 Wilm. p. 150 beweist dafür nichts, vgl. Cic. leg. 2, 19, Hor. c. 3, 5, 2 *praesens divus habebitur Augustus,* auch Enn. ann. 111 *o Romule Romule die*), eine Unterscheidung, die das Griechische ebenfalls nicht kennt. Natürlich ist es der Senat als oberste Behörde auch für den Kult, der die Apotheose beschliesst, aber was das wesentliche ist, er beschliesst sie nicht sowohl aus religiösen Rücksichten als vielmehr als eine Ehrung und zwar wie jede andere

Ehrung für Lebende oder für Verstorbene, genau so wie funus publicum, Grabmal oder Bildsäule: *caelum decretum* (Tac. ann. 1, 73), durch dieses äussere Zeichen wird die Apotheose perfekt und wirksam, wie mutatis mutandis die Heiligsprechung durch den Papst; *nisi homini deus placuerit, deus non erit, homo iam deo propitius esse debebit* sagt Tertullian ap. 10, aber auch schon Manilius 4, 934 *iam facit ipse (homo) deos mittitque ad sidera numen* (vgl. Curtius 8, 5, 18 *facilius est caelum dare quam imperium*). Zwar hat man gelegentlich sowohl den Glauben an göttliche Abkunft wie die Hoffnung auf Vergötterung nach dem Tode als Antrieb zur Tüchtigkeit bezeichnet (z. B. Varro bei Augustin civ. dei 3, 4 *Varro utile esse civitatibus dicit, ut se viri fortes, etiamsi falsum sit, diis genitos esse credant,* wie andererseits Cicero nat. deor. 3, 50 *in plerisque civitatibus intellegi potest augendae virtutis gratia virorum fortium memoriam honore deorum immortalium consecratam*), an sich wohl nicht mit Unrecht (von etwaigen Beziehungen zu Cäsars Religionspolitik will ich nicht reden), aber dass dieser Glaube als ein höheres sittliches Motiv des Handelns gewirkt hätte, ist ausgeschlossen; es kann keinen sittlich-religiösen Fortschritt bedeuten, wenn es in der Menschen Hand gegeben ist, für einzelne als Zeichen der Ehrung diesen ewigen Lohn im Jenseits zu bestimmen. Das zieht nur die alten Götter herab, nicht die Menschen zu ihnen hinauf; *vix timeat salvo Caesare Roma Iovem* (Prop. 3, 11, 66), das streift für uns schon fast an Blasphemie, aber im Grunde ist es derselbe Standpunkt, auf dem Varro steht, wenn er in den Antiquitates *prius de rebus humanis scripsit, postea de divinis, quia divinae istae ab hominibus institutae sunt* (Aug. civ. dei 6,4). Es ist nicht unser kritisches Gefühl, sondern die Empfindung der Alten selbst, dass die Göttlichkeit der Kaiser eine Göttlichkeit von der Menschen Gnaden, ein Geschenk also der Dankbarkeit und Verehrung, keine übernatürliche Eigenschaft ist, trotz Tempel und Gottesdienst; man versteht es sonst nicht, wie z. B. Plinius (n. h. 2, 18) dem Vespasian den himmlischen Weg *ad aeternam gloriam* mit dürren Worten also verheissen kann: *hic est vetustissimus referendi bene merentibus gratiam mos, ut talis numinibus adscribant; quippe et aliorum nomina deorum et quae supra retuli siderum ex hominum nata sunt meritis sqq.*, vgl. Octavia 528 *pietate nati factus eximia deus, post fata consecratus et templis datus* u. a. m., auch die Satire auf die Apotheose und die Wiederaberkennung der Göttlichkeit z. B. des Claudius (Suet. Claud. 45) verliert dadurch immerhin einiges von ihrer Anstössigkeit. Kurz die Apotheose bedeutet in Rom von Anfang an weit weniger, als man gewöhnlich annimmt und zumal unserm heutigen Gefühl entspricht. Der Tempel des Divus ist ein staatliches Denkmal, keine Kirche, der Kult der Ausdruck dankbarer Erinnerung wie jeder Totenkult, aber göttliche Kraft besitzen diese neuen Götter nicht im mindesten, dem religiösen Empfinden flössen sie weder Furcht ein noch Andacht, sie stehen darin selbst den christlichen Heiligen nach, denn weder sind sie selbst lebendige Götter noch auch Fürsprecher bei Gott (die das Heidentum nicht kennt, wie man wohl gemeint, vgl. Usener Rhein. Mus. 55, 291). Und etwas anderes hat nun auch Horaz darunter nicht verstanden, wenn er von Augustus als einem Gott

auf Erden und als einem künftigen Gott im Himmel spricht, wie einst Ennius von Scipio. Sieht man ab von der Kühnheit des ersten Versuches einer solchen Konsekration, so ist der Unterschied gegen Ennius eigentlich gar nicht mehr so gross, nur dass Ennius das von sich aus sagte, für Horaz dagegen Augustus schon offiziell zum Gotte designiert ist; aber tiefer als bei Ennius geht das auch bei ihm nicht, und ihm als Dichter war der Anschluss an Ennius darum um so leichter. Für die Beurteilung des Horaz in seinem Verhältnis zu Augustus also ergibt sich daraus der Schluss: die Vergötterung des Augustus ist weder orientalische Proskynesis noch dichterische Propaganda für den neuen Kaiserkult, sondern Anlehnung an Ennius, und kein neuer Glaube oder religiöse Überzeugung, sondern im Kern ihres Wesens auch für ihn nur eine Form dankbarer Anerkennung gegen seinen kaiserlichen Herrn und Gönner, nicht mehr und nicht weniger.

Das alles ist was die Einzeltatsachen betrifft vielleicht nicht gerade neu, aber man muss sich der Dinge im Zusammenhang erinnern, um sie richtig zu deuten und auch um zu verstehen, was nun weiter daraus folgt und was auch wieder nicht. Wenn die Vergötterung der Kaiser wirklich von Anfang an nicht mehr war als eine persönliche Auszeichnung, kein eigentlicher Glaube an eine exzeptionelle göttliche Natur und Bestimmung einzelner Menschen, so leuchtet ein, dass von einer Anknüpfung der Kaiserapotheose an den römischen Ahnen- und Manenkult in der Tat nicht die Rede sein kann, oder vielmehr, was weit wichtiger ist, dass auch jene Erscheinungen für den Jenseits- und Unsterblichkeitsglauben, den man in ihnen zu finden pflegt, noch viel weniger zu bedeuten gehabt haben können, als die Apotheose selbst. Nichts scheint ja an sich berechtigter, als aus den Bestattungsgebräuchen und dem antiken Totenkult, der Verehrung der Di Manes und der zunehmenden Ausmalung der Freuden und Strafen im Jenseits auf den Glauben an ein persönliches Fortleben nach dem Tode zu schliessen. Und doch kann der allgemeine Jenseitsglaube noch keine grosse Kraft und Klarheit besessen haben, wenn es möglich war, einzelne Persönlichkeiten so rein äusserlich aus dem Elysium in den Himmel zu erheben und ihnen ein Fortleben zu verleihen, das mehr auf dem Beifall der Mit- und Nachwelt beruht als auf dem inneren Werte des eigenen Lebens. Die Apotheose ist kein Markstein in der Entwicklung der römischen Religion, aber so der beste Prüfstein für die Bestimmung und der beste Massstab für die Beurteilung des allgemeinen Seelenglaubens der Augusteischen Zeit. Das zeigt wiederum nichts deutlicher als die Apotheose der Tullia, die darum auch nicht übersehen werden darf, und die, eben weil es sich dabei um einen Mann wie Cicero handelt, weit bedeutsamer ist als alle anderen gelegentlichen Äusserungen und Indizien. In aller Form hat er seine Tochter zur Göttin konsekriert, ihr eine Kapelle gestiftet nebst allem, was zur Apotheose gehört, nicht nur metaphorisch mit ihrem Andenken einen überschwänglichen Kult getrieben, sondern ihr einen wirklichen privaten Heiligenkult eingerichtet. Für eine blosse 'Formalität' ist das zu viel und zu ungewöhnlich; wir haben vielmehr gesehen (o. S. 40,4 f.), wie er, mit allen Mitteln darnach ringend sich das persönliche Fortleben der Verstorbenen vorzustellen, schliesslich keine seinen Empfindungen ent-

sprechendere Form fand als die der Apotheose, nach dem Vorbild der griechischen Heroisierung, wie das griechische Wort ἀποθέωσις bei ihm beweist, zugleich aber auch im Anschluss an Ennius, wie der Heroenzyklus zeigt (so seltsam Tullia sich auch ausnimmt in dieser Gesellschaft um Hercules u. s. w.), womit sie auf dieselbe Linie rückt wie für Horaz die Vergötterung des Augustus — auch bei Cicero erkennt man, wie er als Römer sich das zurechtzulegen sucht und dabei an Ennius mehr Rückhalt findet als an aller griechischen Philosophie; das gewährt einen besseren Einblick in die Stimmungen der Zeit auch der Kaiserapotheose gegenüber als die äusserlichen Parallelismen der hellenistischen Herrscherkulte. Aber so sehr das nun bei Cicero eine wirkliche Vertiefung des Jenseitsglaubens zu bedeuten scheint, weil ihm der allgemeine Glaube offenbar nicht genügt, es ist dennoch auch bei ihm nur der Ausfluss des Bestrebens, für sich das Andenken seiner Tochter sichtbar und dauernd festzuhalten, ganz wie beim Kaiserkult, und auch die gewöhnliche Vorstellung vom Leben nach dem Tode kann demnach keine allzu tiefe gewesen sein, jedenfalls ist es gänzlich ausgeschlossen, darin den Ausdruck innerster religiöser Überzeugung von der Unsterblichkeit der Seelen zu erblicken, mag nun Cicero auf das Grabdenkmal als Aufschrift gesetzt haben *Dis Manibus Tulliae* nach der einen Weise, wie es um diese Zeit üblich wird, oder nach der andern etwa *Iunoni Tulliae* (vgl. auch *eiuno* neben *edepol ecastor* u. ä. bei Charisius p. 198, 18 K.). Zwar hat Cicero so schöne Worte geschrieben von der göttlichen Natur der Seele und der Seligkeit des Jenseits, dass mancher brave Christ gehofft hat, Christi Höllenfahrt werde auch ihn erlöst und in den Himmel geführt haben, aber soviel er auch vom unsterblichen Lohn der Tugend spricht, und mit welchem Eifer er auch aus aller Philosophie die Beweise für die Unsterblichkeit der Seele zusammengetragen und, ohne sie im übrigen auszugleichen, alle Bilder vom Aufenthalt der Seelen im Elysium oder im Äther und auf den Sternen verwandt hat, so hat er doch, wie diesmal seine Briefe unwiderleglich zeigen, aus diesem Glauben für sich persönlich keinerlei moralische Kraft, kein Vertrauen auf ein besseres Jenseits, keine Hoffnung auf ein Wiedersehen, keine Zuversicht geschöpft, weder dereinst etwa selbst das zu werden, wozu er seine Tochter gemacht (das bewirkt eben nur die äussere Konsekration der Überlebenden), noch auch nur in jener Form nach dem Tode fortzuleben, wie er es selbst so oft geschildert; und wenn der neue Glaube, da er ihm vornehmlich von Ennius, dem Euhemeristen, zukam, ihm diese Gewissheit nicht hat geben können, so hat der alte Römerglaube das gewiss noch weit weniger vermocht, mag man damals das Andenken der Verstorbenen auch noch so sehr geehrt haben, als müssten sie, für die Hinterbliebenen wenigstens, weiterleben. Im übrigen will ich von Cicero hier nicht weiter reden und seiner sonstigen Theologie, denn darin kreuzen sich zu viele Richtungen, die die Apotheose nicht berühren, obwohl es nötig sein wird, das alles einmal nach seiner Herkunft und Bedeutung auseinanderzulegen, nicht nur der 'Quellen' wegen, sondern um durch sorgfältige Vergleichung den Kern der römischen Grundanschauung seiner Zeit herauszuschälen. Es ist nachgerade ein Stück moderner Bildung geworden,

von Unsterblichkeit der Seele zu reden, aber der Glaube daran ist noch keineswegs ein sittlich-religiöser Faktor im Leben der Menschen, und war trotz Manenkult und Totenverehrung mit nichten ein integrierender Bestandteil der römischen Religion.

Viel weiter möchte ich diese Fragen jedoch hier nicht mehr verfolgen, so sehr es reizen könnte, nachdem wir einmal so weit gekommen, nun auch den Dingen ganz auf den Grund zu gehen. Denn auch Toten- und Seelenkult sind wieder so wichtige Erscheinungen für sich, dass man ihren Ideengehalt nicht an der Apotheose allein wird abschätzen wollen, und andererseits gibt es im Bereich der Lebenden und der Toten noch vieles, was mit der Apotheose eine gewisse Ähnlichkeit hat oder sich damit zu berühren scheint und darum wieder für eine genaue Bestimmung ihres Wesens nicht wohl umgangen werden kann. Die Aufgabe ist unendlich und führt immer weiter, vom Menschenkult zum Götterglauben, so dass schliesslich nichts Geringeres in Frage steht als die richtige Auffassung der römischen Götter überhaupt, der *superi* wie der *inferi*. Hier müssen wir uns allmählich auf einige Andeutungen beschränken. Was not tut, ist vor allem einmal schärfere Sonderung und Unterscheidung statt blosser Sammlung und Vergleichung. So hat schon nicht dasselbe zu bedeuten die Vorstellung eines Gottes, der in Menschengestalt auf Erden weilt, wie die eines Menschen, der ein Gott im Himmel ist. Auch bei Horaz heisst es c. 1, 2, 41 *sive mutata iuvenem figura ales in terris imitaris almae filius Maiae patiens vocari Caesaris ultor, serus in caelum redeas diuque laetus intersis populo Quirini*: dass das mit der Apotheose nichts zu tun hat, sieht man schon an der Figur des Gottes, und auf welchem Wege das wieder nach Rom gekommen, zeigen die bekannten *ministri Augusti Mercurii Maiae* von Pompeji; unter denselben Gesichtspunkt fallen die vielen Beispiele von νέος Διόνυσος u. a. Eine Sache für sich ist die göttliche Abstammung und Vergötterung nach dem Tode, darüber ward bereits gesprochen; aber etwas anderes sind nun auch göttliche Ehren zu Lebzeiten als solche nach dem Tode, bei jenen wenigstens liegt, soweit nicht anderes hinzukommt, ursprünglich nur eine Steigerung des Menschlichen ins Übermenschliche zugrunde, kein Überspringen aus dem Menschlichen ins Göttliche. Der Kult des *genius Augusti* ist darum auch vom allgemeinen Genienkult nur graduell verschieden; der Genienkult selbst aber hat wieder ganz andere psychologische und religiöse Wurzeln als der Manenkult, und daher hat der Kult des kaiserlichen *genius* mit der Kaiserapotheose ebenfalls direkt nicht das mindeste gemein. Metaphorisch, nicht buchstäblich ist es aufzufassen, wenn ein Lebender zur Auszeichnung ein 'Gott', *deus inter homines, quasi deus* genannt wird, oder der Gipfel irdischer Glückseligkeit durch Wendungen bezeichnet wird wie *evehit ad deos, dis miscent superis* (vgl. u. S. 65) u. ä.; auf Grabschriften hingegen nimmt sich ein *in caelo esse, ad sidera, ad superos, ad deum ire, inter deos receptus* u. ä. gleich ganz anders aus. Aber auch was nun den Totenkult und die Vorstellungen vom Jenseits betrifft, so ist keineswegs alles gleichwertig, und es ist nicht richtig, alles ohne Unterschied, wie es leider meist geschieht, als sog. römische Volksreligion zusammenzurühren. Manenkult und Parentatio haben ihre besonderen

Voraussetzungen, und selbst die Todesart hat ihre Bedeutung (vgl. Cic. leg. 2, 22 *deorum Manium iura sancta sunto; ⟨bo⟩nos leto datos divos habento,* dies sind die christlichen Märtyrer, vgl. auch βιαιοθάνατοι u. ä.). Weiter, Himmel und Hölle spielen für das Empfinden nicht dieselbe Rolle, so wenig wie Elysium und Tartarus; die Schilderung der Hölle hat zu allen Zeiten lebhaftere Farben verwendet als die des Himmels. Aber auch die Darstellungen des Jenseits bei den Dichtern sind für den wirklichen Glauben der Römer kaum zu verwenden, wie überhaupt die römische Litteratur nicht so beschaffen ist, dass es möglich wäre, daraus das Wesen der römischen Religion unmittelbar abzulesen; was Lucrez z. B. mit solcher Heftigkeit bekämpft, trifft die römischen Anschauungen nur zum geringsten Teile; auch in der lateinischen Grabschrift CIL 6, 14672 (Kaibel Epigr. 646) sind die Auslassungen über den Hades griechisch abgefasst. Wie die Litteratur, so sind nun auch die Grabschriften durchaus nicht so ohne weiteres als religionsgeschichtliche Zeugnisse zu verwerten. Dass man, statt alles Beliebige daraus zusammenzulesen, erst alles genau interpretieren und nach seinem jeweiligen Gedankeninhalt und nach seinen geschichtlichen Wandlungen auseinanderhalten muss, ist ja im Grunde selbstverständlich. Aber andererseits sind wir auch zu leicht geneigt, unsere Empfindungen in die Alten hineinzutragen, und dann haben wir, scheint mir, uns auch schon allzusehr daran gewöhnt, in allem die natürlichen oder historischen Vorstufen christlicher Dogmatik zu erblicken. Am interessantesten ist es gewiss, festzustellen, wie doch, da für andere im Olymp kein Platz ist, solange noch einzelne Auserwählte zu Göttern werden, nun überhaupt an die Stelle der Unterwelt, des Elysiums der Himmel getreten ist, wie sich allmählich Götterglaube und Unsterblichkeitsglaube einander so angenähert haben, dass es den Seelen der Guten möglich wird, zu Gott in den Himmel zu kommen nach christlicher Anschauung, Gott zu werden, wie man auch da wiederum sagt, oder Heilige. Heiligenkult und Kaiserapotheose haben mancherlei Ähnlichkeit miteinander, aber herzuleiten ist er so wenig wie diese aus Manen- und Heroenkult oder aus der griechischen Philosophie. Dennoch hat man für Heiligenverehrung, Fürsprache der Heiligen, für Fegefeuer und Erlösung der Seelen, Auferstehung des Fleisches, selbst bis zum Namen Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ υἱὸς Σωτήρ die Ansätze im Heidentum entdecken wollen, dagegen bei aller Gelehrsamkeit (vgl. Lucius-Anrich Die Anfänge des Heiligenkults in der christlichen Kirche 1904) z. B. die erste und nächstliegende Frage mit keiner Silbe berührt, warum denn die christlichen Heiligen gerade *Sancti* heissen, d. h. welcher bestimmte Vorstellungsinhalt mit dem Worte von Anfang an verknüpft wurde, und wieviel davon im vorchristlichen Gebrauch von *sanctus* bereits gegeben war; *sancti* gibt es auch unter den alten Göttern, aber da sind es im allgemeinen nur die zweiten Ranges, so Hercules vor allen (unzähligemal, vgl. z. B. Carm. epigr. 23 *Hercules Invicte, sancte Silvani nepos,* Cic. Sest. 145), auch Liber (Carm. 1623, 6), Aesculap (ib. 1527, 3) u. a. (cf. *o Palaemon, sancte Neptuni comes* Plaut. rud. 160, *Tenem qui apud Tenedios sanctissimus deus habetur* Cic. Verr. 2, 1, 49, *sancta vocant augusta patres* o. S. 40, 43), auch darin also zeigt sich derselbe Unterschied der *dei maiores* und

minores; weiter *salve sancte parens* Virg. Aen. 5, 80 Cic. somn. Scip. 15 u. s. w., denn über *sanctus* habe ich ohnehin bei anderer Gelegenheit ausführlicher zu handeln. Nur durch eingehende Interpretation der Zeugnisse wird sich auch über die Zeit des Cicero und Horaz hinaus die Entwicklung des Götter- und Jenseitsglaubens bis zum Übergang zum Christentum feststellen und darlegen lassen; einstweilen ist es misslich, einzelnes auszuwählen, wie, um wenigstens an einem Beispiel den Unterschied der Zeiten anzudeuten, es in einer Inschrift der Flavischen Epoche schon ganz synkretistisch heisst (Carm. epigr. 1109): *quid o me ad sidera caeli ablatum quereris? desine flere deum, ne pietas ignara superna sede receptum lugeat et laedat numina tristitia. non ego Tartareas penetrabo tristis ad undas . . . nec cohibebor aquis* (cf. Hor. c. 2, 20, 8) . . *nam me sancta Venus* (cf. Tib. 1, 3, 58) *sedes non nosse silentum iussit et in caeli lucida templa tulit — omnis caelicolum te chorus excipiet . . . Liber eris . . Phoebus . . Attis . . Castor . . sed quicumque deus, quicumque vocaberis heros sqq.* (cf. ib. 1535 ein P. Aelius Pius: *set non hic Manis nec templa Acherusia visit, ad caeli quoniam tollitur iste Pius* u. a. m.). Wichtiger aber und der eigentliche Kernpunkt bei diesen Überlegungen ist die Frage, was denn der Toten- und Gräberkult an sich bedeute für den Jenseitsglauben. Wenn nun schon für die Apotheose jene äussern Zeichen, wie Kanonisationsprozess, Grab (vgl. Grab des Romulus) und Translation der Gebeine (und Reliquien), Tempel und Kult u. dgl. (vgl. Euhemerus o. S. 40, 38) so wesentlich und unentbehrlich sind, weil sie gänzlich auf der Zuerkennung der Menschen beruht, so wird man auch aus den Äusserlichkeiten der Totenverehrung für den Durchschnittsglauben vom Zustand der Seelen nach dem Tode nicht obenhin auf geläutertere religiöse Vorstellungen schliessen dürfen, vielmehr auch darin mehr die Sorge der Überlebenden um den Toten als ihren eigenen Glauben an ein Jenseits erblicken müssen. Man erhöht den Toten ihm zur Ehre, sich zum Troste, errichtet ihm ein Grabmal oder ein Denkmal, bringt ihm alle erdenklichen Spenden dar, Schmerz und Trauer tun das übrige, Empfindungen und Worte immer mehr zu steigern, die *laudationes* und *consolationes* werden beredter und überschwenglicher (cf. cons. Liv. 213 *sed tibi debetur caelum* u. ä., für die späteren Vorstellungen vgl. auch Ps. Dionys. Hal. rhet. p. 266 R., Ps. Menander p. 421, 16 Sp.); aber das meiste davon entspringt doch dem natürlichen Bedürfnisse, die Erinnerung an das diesseitige Leben des Toten festzuhalten und fortzusetzen, und darf keineswegs aufgefasst werden als Vorstellungen von dem späteren Leben des Toten im Jenseits, wie man es auch für sich selbst erhofft und zur Richtschnur seines eigenen Lebens macht. Die Pietät verklärt das Bild des Toten, andererseits ehrt man ihn, wie wenn er noch am Leben wäre und für alles Empfindung hätte (*si qui est sensus in morte* o. S. 16 u. ä.), und das sichtbare Standbild zieht gleich anderes nach sich, was Menschen nicht gebührt, wie schon im Leben (selbst für jenen Marius Gratidianus *omnibus vicis statuae* und *ad eas tus cerei* Cic. off. 3, 80 o. S. 15), so denn auch für die Toten; so werden unwillkürlich Grabmäler zu Grabaltären (*stant Manibus arae* Virg. Aen. 3, 63, vgl. W. Altmann Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit 1905). Doch das alles sind

Fragen für sich, von prinzipieller Bedeutung allerdings und auch von Wichtigkeit für eine schärfere Beleuchtung der Apotheose, aber das lässt sich nicht nur so nebenbei in wenigen Worten erledigen.

Unsere heutigen Religionswissenschaftler, die es mehr darauf abzusehen scheinen, durch ausgedehnte Vergleichung aller möglichen Dinge eine Art 'Unterglauben' zu konstruieren, wobei das Einzelne notwendig seine Schärfe und Bestimmtheit einbüssen muss, lassen überdies, meine ich, vielfach zu sehr die klare Einsicht in die psychologischen Grundlagen der Entstehung religiöser Vorstellungen vermissen, als dass es gelingen könnte, auf diesem Wege der Sammlung und Vergleichung ohne vorherige psychologische Deutung der einzelnen Erscheinungen zur Erkenntnis der Grundformen des religiösen Denkens vorzudringen; das moderne Gerede gar über den Seelenglauben in Litteratur und Kunst, das schliesslich z. B. zwischen einer Fabrikmarke *me fecit*, Grabbeigaben jedweder Art und Konsekration keinen Unterschied mehr sieht, ist vollends das Gegenteil aller exakten Psychologie; aber auch die Philosophie, die 'Ursprung und Wesen der Religion' u. ä. immer wieder als 'Probleme' behandelt, sollte hier ansetzen, wenn sie nur wieder besser gelernt hätte geschichtlich zu denken. Weit richtiger haben, was speziell den Jenseitsglauben betrifft, es in mancher Hinsicht bereits die Alten angefasst, deren Selbstzeugnis in solchen 'Gewissensfragen' man nicht vernachlässigen sollte: *vita mortuorum in memoria est posita vivorum* sagt einmal Cicero (Phil. 9, 10 o. S. 16), oder: *dum gestiunt eorum memorias (in statuis) detinere, sacra facta sunt, quae fuerant adsumpta solacia* Minucius Felix (Oct. 20, 5 vgl. Lact. o. S. 40, 9) — das sind Leitsätze auch für heute, das ist programmatisch ausgedrückt der Schlüssel zum Verständnis vielleicht nicht nur des antiken Seelen- und Unsterblichkeitsglaubens. Von da bis zum ethischen Jenseitsglauben ist noch ein weiter Weg; denn darauf kommt es im wesentlichen an, was ein solcher Glaube bedeutet im Leben vor dem Tode, ob er als Hoffnung und Zuversicht wirksam wird im eigenen Fühlen und Handeln, ob der Gedanke an das Jenseits, die ewige Glückseligkeit und die Vereinigung mit Gott so klar und lebendig ist, dass er das diesseitige Leben beherrscht und bestimmt; um den sittlichen Antrieb handelt es sich, der in einem solchen Glauben enthalten ist, wodurch er erst wertvoll wird als Bestandteil einer religiösen Weltanschauung. Das ist dem Altertum im ganzen fremd geblieben, trotz aller Philosophie und aller Mysterien; auch hier haben wir leider allmählich die Grenze zwischen Heidentum und Christentum durch unklare Parallelismen allzusehr verwischt. Wer ohne solche Vorurteile die Tatsachen prüft, wird bald inne, an wie dünnem Faden das meiste hängt von dem, was immer wieder als Belege für den römischen Jenseitsglauben angeführt zu werden pflegt. Mustert man z. B. die Grabschriften genauer durch, so ist es vielmehr die *bona memoria*, der Name, die Erinnerung an die Tugenden und Verdienste, der Gedanke an die *aeternitas* und *gloria* (auch die Sorge um das Grab, die *aeterna domus*, Epitaph und Denkmal kommt hinzu), kurz, das Fortleben im Andenken der Nachwelt, was sich für das Empfinden der Alten weitaus mächtiger erweist, als der Glaube an eine jenseitige Glückseligkeit und die Hoffnung auf ein

dereinstiges Wiedersehen (vgl. z. B. Carm. epigr. 1251 *Manibus infernis si vita est gloria vitae, vivit et hic nobis ut Cato vel Cicero,* oder 618 *post fata superstes fama viget. periit corpus, sed nomen in ore est. vivit laudatur legitur celebratur amatur . . fama est quae nescit obire* u. a.); zum Kreis der Vorstellungen über das Leben nach dem Tode gehört also auch das hinzu, und es lassen sich die Zeugnisse für den 'Seelenglauben' nicht einfach isolieren. Es ist schliesslich doch nicht viel anderes als ein Fortleben in Erz und Stein, *per quae spiritus et vita redit bonis post mortem ducibus*; man erinnere sich, wie Cicero den Antrag auf Errichtung einer Statue für Ser. Sulpicius begründete (Phil. 9, 4 o. S. 16), oder (Phil. 14, 32) für die bei Mutina Gefallenen: *vos vero, qui extremum spiritum in victoria effudistis, piorum estis sedem et locum consecuti. brevis a natura vita vobis data est, at memoria bene redditae vitae sempiterna ... actum igitur praeclare vobiscum, fortissimi dum vixistis, nunc vero etiam 'sanctissimi' milites, quod vestra virtus neque oblivione eorum qui nunc sunt nec reticentia posterorum sepulta esse poterit, cum vobis immortale monumentum suis paene manibus Senatus Populusque Romanus exstruxerit ... erit igitur exstructa moles opere magnifico incisaeque litterae divinae virtutis testes sempiternae ... ita pro mortali condicione vitae immortalitatem estis consecuti*; nicht viel anderes auch als jenes unvergänglichere Fortleben im Liede des Dichters, wie Horaz es ausdrückt (c. 4, 9, 25): *vixere fortes ante Agamemnona multi, sed omnes inlacrimabiles urguentur ignotique longa nocte, carent quia vate sacro* (vgl. Sappho fr. 68 κατθάνοισα δὲ κείσεαι κωὐ μναμοσύνα σέθεν ἔσσετ' . . ἀλλ' ἀφάνης κἠν 'Αίδα δόμοις φοιτάσεις πεδ' ἀμαύρων νεκύων ἐκπεποταμένα, und so vieles derart auch bei den Griechen, was man ebenfalls nicht als ein Zeugnis für den Glauben an ein persönliches Fortleben bei den Göttern missbrauchen darf). Auch der Dichter selbst fasst es nicht anders: *non ego . . obibo nec Stygia cohibebor unda* (c. 2, 20, 6); *non omnis moriar multaque pars mei vitabit libitinam: usque ego postera crescam laude recens* (c. 3, 30, 6). Im Lichte dieser Zukunftshoffnungen stellt sich den Alten auch das Leben ganz anders dar, der Ehrgeiz tritt in sein Recht, Ruhm und Ehre sind die stärksten Triebfedern ihres Handelns, nicht der Lohn im Jenseits und die ewige Seligkeit: *nemo umquam mihi, Scipio, persuadebit aut patrem tuum Paullum aut duos avos Paullum et Africanum aut Africani patrem aut patruum aut multos praestantes viros, quos enumerare non est necesse, tanta esse conatos, quae ad posteritatis memoriam pertinerent, nisi animo cernerent posteritatem ad se ipsos pertinere,* heisst es einmal bei Cicero (Cat. m. 82), und ein andermal (Marc. 27): *tuus animus . . semper immortalitatis amore flagravit. nec vero haec tua vita ducenda est, quae corpore et spiritu continetur; illa, inquam, illa vita est tua, quae vigebit memoria saeculorum omnium, quam posteritas alet, quam ipsa aeternitas semper tuebitur.* Die Göttlichkeit, der Himmel ist in vielen Fällen nichts anderes, als die bildliche Bezeichnung der *aeternitas memoriae*; vgl. Cic. Sest. 143 (o. S. 40, 28) nach Aufzählung der grossen Römer, *quos equidem in deorum immortalium coetu ac numero repono: cogitemus denique corpus virorum fortium magnorumque hominum esse mortale, animi vero motus et virtutis gloriam sempiternam,*

neque hanc opinionem si in illo 'sanctissimo' Hercule 'consecratam' videmus, cuius corpore ambusto vitam eius et virtutem immortalitas excepisse dicatur, minus existimemus eos, qui hanc tantam rem publicam suis consiliis aut laboribus aut auxerint aut defenderint aut servarint, esse immortalem gloriam consecutos. Dasselbe beweist aber vor allem für Cicero, um mich auf ihn zu beschränken und die Zeiten nicht zu vermengen, der Gebrauch gerade desjenigen Wortes, mit dem man die Erhöhung der Menschen zu Göttern technisch bezeichnete, des Wortes *consecrare: tui nominis aeterna memoria simul cum templo illo consecratur* Verr. 2, 4, 69, *quod apud omnes Graecos hic mos est, ut honorem hominibus habitum in monumentis eiusmodi (statuis) non nulla religione deorum consecrari arbitrentur* Verr. 2, 2, 158, *praesertim cum amplissimis monumentis consecrare voluisses memoriam nominis tui* ad Q. fr. 1, 1, 44 (vgl. Porph. zu Hor. c. 4, 8, 13 *per quae spiritus sqq.*] *per quos titulos consecrati defuncti duces quandam immortalitatem consequuntur*), *virorum fortium memoriam honore deorum immortalium consecratam* nat. deor. 3, 50 S. 40, 51 (cf. *quod inmortalitati ad memoriam consecrat*... laud. Turiae CIL. 6, 1527, 2, 57), *prope ad immortalitatis et religionem et memoriam consecrantur* (die Athenischen Tyrannenmörder) Mil. 80, *(Socratis) ingenii magnitudo Platonis memoria et litteris consecrata* Tusc. 5, 11 (cf. *ingenium, quod consecrari malles quam conteri* Sen. nat. qu. 4 praef. 10, *ingenium sacrare caputque attollere caelo* Aetna 227); *bene vero quod Mens Pietas Virtus Fides consecratur manu* leg. 2, 28, aber nun auch *in quibus (Asiae urbibus) tuas virtutes consecratas et in deorum numero conlocatas vides* ad Q. fr. 1, 31 (cf. *moribus et caelum patuit* Prop. 4, 11, 101, anders Hor. c. 3, 2, 21 *virtus recludens immeritis mori caelum*), dem Sinne nach genau wie Hor. c. 4, 2, 22 *et vires animumque moresque aureos educit in astra nigroque invidet orco* (von Pindars θρῆνοι). Was in diesen Stellen auffällt, die Dehnbarkeit und Unbestimmtheit des Wortes *consecrare*, ist eben das charakteristische; die *consecratio* ist 'Vergötterung', 'Unsterblichkeit', aber diese Unsterblichkeit hat für die Alten nicht die religiöse Bestimmtheit, die wir damit zu verknüpfen pflegen, sie betrifft das Andenken, nicht die Fortexistenz der Seele. Wie viel sie also auch bei solchen Gelegenheiten reden vom Himmel und allen Göttern, es ist im Grunde weniger Religion darin enthalten und wirklicher Glaube an ein künftiges Leben im Jenseits, als man meint. Sowohl die formelle Konsekration zum Gotte wie der allgemeine 'Totenkult' sind hauptsächlich Ausdrücke der Ehrung und Verehrung, wie nicht minder Denkmal und Lied. Auch das Scipiodenkmal und die Apotheose des Ennius rücken so wieder näher zusammen, und desgleichen der 'Scipio' mit seiner Apotheose und die eigenen Carmina des Horaz. Den religiösen Inhalt der Apotheose festzustellen, haben wir auch diese weiten Gebiete noch durchfliegen müssen; wir haben ihn geringer gefunden, als es zunächst auch nach Horaz den Anschein hatte. Aber auch schon der Gedanke an die bleibende Erinnerung, die Unsterblichkeit des Andenkens als eine Art ideeller Belohnung unseres Handelns bedeutet etwas im Menschenleben, und wenn dieser Idealismus, der dem Altertum die Hoffnung auf himmlischen Lohn hat ersetzen müssen, auch heute noch ein Faktor ist in dem durch das Christentum

geläuterten menschlichen Empfinden, so darf man nicht vergessen, dass auch das eines der schönsten Erzeugnisse des antiken Genius ist, das erst seit der Renaissance des klassischen Altertums der Welt in seiner ganzen Frische wiedergeschenkt ist. Und dies mit aller Klarheit sich zu vergegenwärtigen, das wäre schliesslich selbst für unser Horazgedicht keine Abschweifung mehr, sondern der beste Hintergrund für sein volles und vollkommenes Verständnis: so hängt das doch alles nicht nur an Horaz, sondern gehört auch zur Erklärung des Horaz. Ich gestehe, dass ich diese letzten Fragen, statt mich auf diese allzu knappen Andeutungen zu beschränken, in denen vielleicht manches auf den ersten Blick etwas befremdlich erscheinen wird, lieber mit philologischer Gründlichkeit so ausführlich behandelt hätte, wie es der Gegenstand an sich erfordert; solche Dinge sind weder mit einigen flotten Pinselstrichen abzuschildern, noch mit scharfem Zeichenstift kurz zu umreissen, aber eingehend kann das hier nicht mehr verfolgt werden, ohne den Rahmen der Arbeit vollends zu sprengen. Handelt es sich doch in letzter Linie um nichts Geringeres, als die Idee der irdischen und der himmlischen Unsterblichkeit in allen ihren Brechungen und Entwickelungen, von der Unsterblichkeit des Namens bis zur Unsterblichkeit der Seele, von der Gottähnlichkeit bis zur Gottwerdung des Menschen, überhaupt um die Grundlagen des Idealismus wie nicht minder die Grundfragen des Götter- und Unsterblichkeitsglaubens — die Wichtigkeit der Sache möge es entschuldigen, dass ich das Kapitel über Ennius und was damit zusammenhängt, entgegen der Ankündigung im Vorwort, ohnehin über den ursprünglichen Entwurf hinaus so sehr erweitert und die Geduld des Lesers auf eine harte Probe gestellt habe. Ich breche also notgedrungen hier ab, um endlich zur Ode *Donarem pateras* selbst zurückzukehren.

Also das wäre in aller Kürze ausgedrückt das Ergebnis unserer langen Bemühungen um die Erklärung des letzten Teiles des Gedichtes, des schwierigsten, aber auch zugleich des wichtigsten von allen; um ein *pretium dicere muneri* weist Horaz hin auf das grösste und berühmteste aller Loblieder der römischen Poesie, den Gipfel dichterischer Verherrlichung, den 'Scipio' des Ennius; vom 'Scipio' und nur vom 'Scipio' des Ennius ist hier noch die Rede. Nicht nur die Verse

eius qui domita nomen ab Africa
lucratus rediit, clarius indicant
laudes quam Calabrae Pierides

beziehen sich auf Ennius, auch das Folgende handelt von nichts anderem mehr als nur von Ennius, aber nicht schlechthin von Ennius als dem grossen Dichter überhaupt, sondern alles, von den Worten

eius qui domita nomen ab Africa lucratus rediit

an, und von

quid foret Iliae Mavortisque puer

und

dignum laude virum Musa vetat mori,
caelo Musa beat,

alles, von Romulus und Aeacus, Hercules und Dioskuren bis zum letzten Verse

Liber vota bonos ducit ad exitus

ist für den römischen Leser konkrete Bezeichnung eines bestimmten Gedichtes des Ennius, des Gedichtes auf Scipio, das dem ebenso bestimmt indizierten Epigramme des Scipiomonumentes scharf gegenübertritt. Ein Dichter ist es und éin Gedicht, éine Art von *laudes,* éin Beispiel, an dem Horaz instar omnium die Macht des Gesanges demonstriert, indem er zeigt, was Ennius für Scipio geleistet: indem Ennius ihm im Liede das Höchste gegeben, was Sterblichen zuteil werden kann, Aufnahme unter die himmlischen Götter, hat er zugleich für alle Poesie bewiesen, dass ihrem *pretium* nichts vergleichbar ist; und indem Horaz seinerseits den Ennius gegen alle Verkleinerung in Schutz nimmt, hat er zugleich für sich seinen Carmina das schönste *pretium* gesagt. Wie das alles sich jetzt so ganz anders ausnimmt und zusammenschliesst, wo wir von Horaz uns scheinbar immer weiter entfernend von dem gewonnenen Standpunkt aus den Blick auf ihn zurücklenken, braucht kaum mehr ausgeführt zu werden — freilich um alles ganz so, wie es der Autor gemeint, zu verstehen, müssten wir den 'Scipio' selbst noch haben: nicht *incisa notis marmora publicis* künden des Africanus Lob heller als des Ennius Gedicht, und wenn der Dichter schwiege, wäre sein Lohn dahin; was wäre Scipio, was wäre Romulus ohne Ennius? Wer kennt nicht den Aeacus des Dichters, der als Gott dort unten seines Amtes waltet? Einen *dignum laude virum* wie Scipio *Musa vetat mori,* vielmehr *caelo Musa beat,* und des Ennius Muse hat ihm den himmlischen Preis verliehen: Scipio wird unsterblich, ein Heros, ein Gott sein wie Romulus und Aeacus, wie Hercules, die Tyndariden, Liber. Wie die energische Zurückweisung des übertriebenen und unwahren Denkmalelogiums die positive Ausführung der wahren und helleren *laudes* des Ennius notwendig fordert, so zeigt insbesondere das beim Übergang vom negativen zum positiven Teil in die Mitte gestellte *dignum laude virum,* dass alles sich einzig und allein um den einen Scipio dreht und um dessen Aufnahme unter die Halbgötter von Romulus-Quirinus bis zu Liber am Schluss, um seine Apotheose also im 'Scipio' des Ennius. Wenn somit bei Horaz das alles als einheitlich zusammenhängend ausschliesslich auf den 'Scipio' sich bezieht, so ist es jedoch nach dem Zweck des Gedichtes nicht gerade als ein direktes Zitat oder als äusserliche Inhaltsangabe zu betrachten. Da der 'Scipio' des Ennius allgemein bekannt war, konnte Horaz die *laudes Africani* seinen Zwecken entsprechend frei nach Ennius behandeln. So wählte er vor allem das Glanzstück des 'Scipio', die Apotheose aus, die freilich auch den Höhepunkt aller bisherigen poetischen Verherrlichung repräsentiert, indem er den Inbegriff seiner Taten zu bezeichnen sich auf die Worte *eius qui domita nomen ab Africa lucratus rediit* beschränkte; aber wie um eine Andeutung des Zusammenhangs zu geben, unterlässt er es nicht, dabei den Aeacus mitzuerwähnen, wodurch der Leser sofort an die Schilderung der Unterweltfahrt im 'Scipio' erinnert und zugleich angedeutet wird, dass die Vergöttlichung dem Scipio dort als Verheissung, nicht als rituelle Konsekration zuteil geworden. Der Apotheose selbst dagegen gehören an Hercules, Dioskuren, Liber,

die Halbgötter, die Ennius mit vollem Bedacht für die Apotheose des Scipio ausgewählt hatte. Wie Horaz das dann aber für sich umgestaltet und den kunstvollen Aufbau seinerseits dazugetan, so dass Aeacus dadurch selbst unter die Halbgötter miteingereiht ward, haben wir früher gesehen, ebenso (S. 31) mit welcher Freiheit die übrigen Beispiele behandelt sind, insofern als der Gedanke, dass sie durch ihre Verdienste sich den Himmel erworben, immer mehr in den Hintergrund tritt. Die Wendungen wechseln, wie es Variation und Steigerung erfordern: *ereptum Stygiis fluctibus Aeacum* ist hier das erste und klingt etwas sonderbar nur wegen Aeacus, der doch auf den Inseln der Seligen bleibt; aber auch c. 3, 3, 16 heisst es *Quirinus Martis equis Acheronta fugit,* ohne dass er darum aus dem Acheron auffährt, und ebenso steigt Hercules nicht *ereptus Stygiis fluctibus,* sondern direkt zum Himmel empor. Das, worauf es ankommt, ist der Gegensatz zwischen dem allgemeinen Totenreich und dem Aufenthalt der Auserwählten droben bei den Göttern, das hat Horaz zu einer Stufenleiter umgewandelt, ohne jedoch die Stufenfolge bis zum Ende festzuhalten; indessen gerade solche Inkongruenzen verraten am deutlichsten die Abhängigkeit von einer fremden Vorlage (übrigens trägt zur Variation des Ausdrucks auch die bei Horaz zumal beliebte allmähliche Erweiterung der aufeinanderfolgenden Glieder etwas bei: *impiger Hercules — clarum Tyndaridae sidus — ornatus viridi tempora pampino Liber,* vgl. c. 3, 3, 9 *hac arte Pollux et vagus Hercules* u. ä., worüber ein andermal mehr). Also es sind in der Hauptsache die klassischen Beispiele des 'Scipio', durch die jedem Römer das Original lebendig ins Gedächtnis gerufen ward, nicht gerade die Worte des Ennius, und nicht werden wir darum, weil Horaz hier den 'Scipio' im Auge hat und ihn allein, auch das Einzelne sofort buchstäblich auf Ennius zurück übertragen dürfen. Wie weit Horaz sich etwa auch im Wortlaut an Ennius angeschlossen, werden wir vielmehr nur durch Vergleichung mit den sonstigen Repliken noch konstatieren können.

Man braucht nur die verschiedenen im Zusammenhang unserer Untersuchung beigebrachten testimonia des 'Scipio' (S. 37 ff. 40, 12, von weiteren Parallelen abzusehen) daraufhin einmal durchzugehen, um zu erkennen, dass es in der Tat eine einheitliche konstante Überlieferung ist, wenn auch die Übereinstimmungen im Ausdruck nicht durchweg so frappant sind, dass wir sie mit Sicherheit dem gemeinsamen Original vindizieren können; wie der allgemeine Wortschatz zur Bezeichnung der Apotheose beliebig wechselt, so differiert auch sonst manches so, dass selbst die charakteristischen Züge der einzelnen Typen keineswegs überall mit voller Deutlichkeit hervortreten. Immerhin ist die Vergleichung lehrreich, besonders auch für die Auffassung gewisser Einzelheiten. So heisst es von Hercules: *sic Iovis interest optatis epulis impiger Hercules — vagus Hercules — diram qui contudit hydram notaque fatali portenta labore subegit — magnus Hercules — nec vero Alcides tantum telluris obivit sqq. — apud Graecos indeque perlapsus ad nos et usque ad Oceanum Hercules tantus et tam praesens habetur deus — referam quid cuncta domantem Amphitryoniaden* u.s.w., woraus man also kaum entnehmen kann, wie Ennius sich diesmal über Hercules des nähern ausgedrückt haben wird; *impiger* ist zu

allgemein, und nur das *interesse optatis epulis deorum* lehnt sich so an Homer an (λ 602 αὐτὸς δὲ μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσιν τέρπεται ἐν θαλίῃς), dass es wohl durch Ennius vermittelt sein könnte; es gilt hier nicht speziell dem παμφάγος mit dem herculischen Appetit, sonst ist aber *conviva deorum* die allgemeine Bezeichnung der himmlischen Glückseligkeit (Hor. c. 3, 3 *quos inter Augustus recumbens purpureo bibet ore nectar,* cf. Virg. Aen. 1, 79 *tu das epulis accumbere divom* u. a.). — Dagegen für die Dioskuren ist es bezeichnend, dass sie hier überall als die σωτῆρες im Sturm erscheinen: *clarum Tyndaridae sidus ab infimis quassas eripiunt aequoribus rates — puerosque Ledae hunc equis, illum superare pugnis nobilem* (wohlgemerkt wieder nach Homer, aber nicht nach Γ 237, sondern wiederum nach der Nekyia λ 300 Κάστορά θ' ἱππόδαμον καὶ πὺξ ἀγαθὸν Πολυδεύκεα), *quorum simul alba nautis stella refulsit, defluit saxis agitatus umor — quid suspiratos magno in discrimine nautis Ledaeos referam fratres* u. a. Das ist griechisch und ohne Frage von Ennius, nicht erst von Horaz eingeführt, während Cicero (*qui non modo adiutores in proeliis victoriae populi Romani, sed etiam nuntii fuisse perhibentur,* o. S. 40, 3) die altrömische Auffassung beibehält; da auch die römischen Denare seit dem Beginn der Silberprägung über dem Bild der reitenden Dioskuren im Schifferhut die Sterne zeigen, so ist es nicht einmal eine besondere Neuerung des Ennius gewesen, den römischen Castores diesen Zug 'anzudichten'. Es entfällt damit aber für Horaz zugleich jede weitere Beziehung, wie etwa auf die gewöhnlich als Vorbild angeführte Stelle des Theokrit (22, 215) φίλοι δέ τε πάντες ἀοιδοὶ Τυνδαρίδαις. — Endlich zu *ornatus viridi tempora pampino* vgl. *hac (arte) te merentem, Bacche pater, tuae vexere tigres indocili iugum collo trahentes — nec qui pampineis victor iuga flectit habenis Liber agens celso Nysae de vertice tigris — cui post Seras et Indos captivo Liber cum signa referret ab Euro, Caucaseae currum duxere per oppida tigres,* cf. Sil. It. 17, 647 *qualis odoratis descendens Liber ab Indis egit pampineos frenata tigride currus*; auch das stimmt wiederum so weit überein, dass es in allem Wesentlichen auf Ennius zurückgeführt werden kann. Für Horaz c. 3, 3, 13 aber ergibt sich damit ohne weiteres, dass jenes *tuae vexere tigres* sich nicht auf Bacchus' Himmelfahrt, sondern nur auf seinen indischen Triumphzug beziehen kann, trotzdem es mitten zwischen *hac arte Pollux et vagus Hercules enisus arces attigit igneas* und *hac Quirinus Martis equis Acheronta fugit* steht und daher unwillkürlich etwas nach dieser Seite schillert, und obwohl es ähnlich wieder bei Ovid trist. 5, 3, 19 von Bacchus heisst: *ipse quoque aetherias meritis evectus es arces.* Auch in c. 4, 8 würde aus dem Gedicht selbst heraus niemand erraten können, warum gerade *ornatus viridi tempora pampino Liber vota bonos ducit ad exitus,* während es wiederum nur der von Indien auf dem Tigerwagen heimkehrende Bacchus im Rebenkranz ist, wie ihn Ennius im 'Scipio' geschildert. Das sind Züge, die der Interpretation entgehen, wenn sie solche Zusammenhänge nicht beachtet. Es sind diesmal wirklich ziemlich genaue Repliken derselben Vorlage; so hat sich meist noch die althergebrachte Form Liber erhalten statt des jetzt üblicher werdenden Bacchus (indem Ennius griechische Sage auf römische Götter übertrug, wird er vornehmlich die römischen Namen bei-

behalten haben), auch die Tigerinnen statt der Panther sind nicht das gewöhnliche. Ganz singulär aber ist *pampino* für Bacchus, Weinlaub statt Epheu, und das steht nun fast mit denselben Worten auch c. 3, 25, 20 *cingentem viridi tempora pampino* (gesagt vom Dichter im Gefolge des Bacchus) — man hat es ja darum in unserem Gedicht als dorther interpoliert beseitigen wollen; einerlei warum es dort gesagt ist, hier ist es, wie alles übrige, aus Ennius entnommen und nicht länger anzutasten. So hat sich also doch in allen Hauptpunkten bei den Autoren, bei denen wir eine direkte Benutzung des Ennius vorausgesetzt haben, eine solche Übereinstimmung gezeigt, dass es möglich ist, wenn auch nicht den vollen Wortlaut, so doch wenigstens im allgemeinen die Typen wiederherzustellen, wie sie Ennius in seinem 'Scipio' verwendet hatte. Für die Castores und Liber ist das noch ganz deutlich zu sehen, aber auch für Hercules darf man annehmen, dass Ennius hauptsächlich das an ihm hervorgehoben, was sich bei Horaz das einemal in *impiger*, das anderemal für den heutigen Leser schon fast allzu knapp in das eine Wort *vagus* zusammendrängt. Natürlich wird man diese Spuren nun auch weiter verfolgen und überhaupt einmal das Repertoire der Wendungen sowohl für die Bezeichnung der Apotheose im ganzen wie für die einzelnen Figuren sammeln müssen (vgl. z. B. auch *si taciturnitas obstaret meritis invida Romuli* mit ep. 2, 1, 9 *ploravere suis non respondere favorem speratum meritis* und 12 *invidiam,* dazu etwa Curtius 8, 5, 11 *ne Herculem quidem et patrem Liberum prius dicatos deos, quam vicissent secum viventium invidiam*). Es hängt schliesslich noch mehr derart so aneinander, wie, um nur dies noch anzuführen, auch die Gegenüberstellung der *Graeci* und der *Romani*, die in diesem Zusammenhang ebenfalls ganz konstant erscheint: *ex hoc et nostrorum opinione Romulus . . et apud Graecos indeque perlapsus ad nos et usque ad Oceanum Hercules — cuncta Graecia . . Romulum nostri — Ledaeos referam fratres vestrumque Quirinum*, vgl. Tac. ann. 4, 38 (zur Ablehnung göttlicher Ehren von seiten des Tiberius) *optimos quippe mortalium altissima cupere; sic Herculem et Liberum apud Graecos, Quirinum apud nos deum numero additos.* Wie sehr bei der im Grunde unrömischen Apotheose dieser Gegensatz im römischen Bewusstsein haften geblieben ist, zeigt auch Cicero, wenn er sie (nat. deor. 2, 62 o. S. 40, 7) abweichend von Ennius nur für den *Liberum Semela natum, non eum quem nostri maiores auguste sancteque consecraverunt* gelten lassen will. Danach ist nun aber auch Hor. c. 4, 5, 35 *et laribus tuum miscet numen, uti Graecia Castoris et magni memor Herculis* (sc. *beneficiorum memor* cf. Cic. off. 3,25) wieder zu beurteilen, also nicht wohl als besonderes 'vaframentum Horati coercentis Graeciae finibus sacra non minus Romae inveterata et ab omnibus recepta' (Buecheler ind. lect. Bonn. 1878/9 p. 19), sondern — so fällt immer wieder noch eine Kleinigkeit ab auch für Horaz, als stehen gebliebene Arabeske aus Ennius, vielmehr als die eigentliche Signatur des Ennius, der die römischen Götter geflissentlich mit den griechischen Halbgöttern, in Parallele gesetzt und ihre Sagen auf jene übertragen hatte. In allen drei Fällen, die uns hier beschäftigen, bei Liber, den Castores, aber auch bei Hercules (denn auch mit dem Hercules Victor deckt sich die neue Auffassung keines-

wegs) ist es nicht der altitalische Vorstellungskreis, den Ennius verwendet, sondern der griechische; man sieht, mit welcher Leichtfertigkeit er, der Halbgrieche, Euhemerist und Poet dazu, mit den religiösen Traditionen der Römer umgesprungen ist, aber er hat doch, scheint es, den griechischen Charakter seiner Auffassung der römischen Götter ausdrücklich betont. Die Kontamination der römischen Mythologie mit der griechischen war unausbleiblich, aber man ermisst doch am besten an einem solchen konkreten Beispiel, wie die altrömische Religion allmählich untergegangen ist. Und was hier wieder, dem Ennius folgend die römischen Dichter aussprechen, ist darum ebenfalls als Zeugnis für den ursprünglichen Vorstellungsinhalt unbrauchbar; alles das muss systematisch wieder abgestreift werden, um zur 'römischen Religion' zurückzugelangen, und mit dieser notwendigen Vorarbeit sind wir leider noch allzusehr im Rückstand. Zwar sieht man doch auch wieder einmal an einem bestimmten Falle, wie konstant auf der einen Seite bei aller Geläufigkeit solcher Beispiele die litterarische Tradition ist, auf der anderen aber auch, wie schwierig es dennoch ist, bei der Freiheit, mit der die Dichter verfahren in der Auswahl des Stoffes, dem Arrangement der Beispiele und der Fassung des einzelnen, die gemeinsame Vorlage vollständig und genau zu rekonstruieren, und endlich, was das wichtigste ist, welche Interpretationsarbeit noch geleistet werden muss, ehe man solche Zeugnisse als 'Schriftquellen' für Mythologie oder sonstige Fragen verwenden kann, wenn da, was wir im Einzelfalle als charakteristisch ansehen würden, nur mehr ein Rudiment ist, wie z. B. gerade der Schluss unseres Gedichts, das *ornatus viridi tempora pampino*, zumal in Verbindung mit *Liber vota bonos ducit ad exitus*.

Und das ist allerdings nun noch die letzte Frage, die uns erübrigt: was bedeutet dieser letzte Vers *Liber vota bonos ducit ad exitus*? Die Ausmalung der leiblichen Erscheinung des Gottes im vorletzten Verse gilt zwar den Interpreten als störend für das *vota bonos ducere ad exitus*, aber das stammt ja nun noch aus Ennius, dagegen schwerlich dies letztere selbst. Wir haben es von Anfang an als ein Zeichen der Abhängigkeit von einem anderen Dichter betrachtet, dass Horaz, der hier doch offenbar von der Apotheose als den höchsten *laudes* der Poesie sprechen will, bei den Beispielen der Reihe nach dieses wesentlichste Moment, das *caelo Musa beat* sich verflüchtigen lässt: *sic Iovis interest optatis epulis impiger Hercules, sic Tyndaridae qui eripiunt, sic Liber qui vota ducit ad exitus* sc. *intersunt Iovis epulis*, so sollte es wenigstens heissen, um Verdienst und Lohn entsprechend zu trennen; denn dass die Dichter auch ihre Taten erfinden, um sie zu besingen, ist doch gegen die Absicht des Horaz. Als Wohltäter der Menscheit haben sie, und so auch wieder Romulus und weiter Scipio sich den Himmel verdient, Hercules etwa als Εὐεργέτης (und ἀλεξίκακος), die Dioskuren πάντες Σωτῆρας ὀνομάζουσιν, und Liber als Ἐπιφανής (sonst freilich gelten Castor und Pollux besonders als *di praesentes*, cf. Cic. nat. deor. 2, 6. 3, 11). Aber bei Liber scheint sich nun auch die letzte Spur einer Andeutung seiner Verdienste, wie sie Ennius gegeben haben muss, verloren zu haben. Oder sollte der Gott als *ornatus pampino* speziell noch

die *vota* der Winzer und Verehrer eines guten Tropfens zu erhören pflegen und darum von den Dichtern in den Himmel erhoben sein?

nulla placere diu nec vivere carmina possunt
quae scribuntur aquae potoribus . . .
laudibus arguitur vini vinosus Homerus,
Ennius ipse pater numquam nisi potus ad arma
prosiluit dicenda,

urteilt Horaz (ep. 1, 19 in., cf. Enn. sat. 64 p. 210 V.[2] *numquam poetor nisi podager*), oder

scriptorum chorus omnis amat nemus et fugit urbem
rite cliens Bacchi

(ep. 2, 2, 77), und Ovid (trist. 5, 3 in.):

illa dies haec est, qua te celebrare poetae .: Bacche solent
festaque odoratis innectunt tempora sertis
et dicunt laudes ad tua vina tuas.

Aber einmal wäre ein solcher Schluss von Liber, der die Gebete der durstigen Poeten um ein gutes Weinjahr erhört und darum von ihnen 'vergöttert' wird (oder auch umgekehrt zum Dank für ihre Apotheose nun auch ihre Wünsche erfüllt) einfach burlesk nach diesem Hymnus auf Ennius und die Macht der Poesie, und zum andern wäre dann auch das Weinlaub stilwidrig statt des Epheukranzes der Zecher; Ovid (trist. 5, 3, 15) nennt sich *e sacris hederae cultoribus unum,* und

Ennius hirsuta cingat sua dicta corona,
mi folia ex hedera porrige, Bacche, tua

sagt Properz (4, 1, 61, vgl. u. S. 59). Also das kann es auch nicht wohl sein. Allerdings wenn Horaz sein Gedicht an Censorinus schliesst mit dem Vers *Liber vota bonos ducit ad exitus,* so sind die *vota* des Horaz an sich natürlich auch für Censorinus mitgemeint; Horaz hat dadurch, dass er ihm dies Gedicht von der Apotheose des Scipio als den höchsten Preis der Poesie zueignet, auch ihn ganz besonders ausgezeichnet und ihn (*virum demerendis hominibus genitum* Vell. Pat. 2, 102) ebenfalls 'unsterblich' gemacht, indessen doch nur implicite, und eine spezielle Andeutung besonderer *vota* für Censorinus ist auch sonst im ganzen Gedicht nicht zu finden; ein Glückwunschcarmen ist's ja nicht, für eine besondere Gelegenheit als 'strena' abgefasst, und so beziehungslos kann das Gedicht nicht zuletzt auslaufen, dass der Dichter ihm irgendwie nur so 'zum Schluss noch alles Gute' wünschte, als ob er sagen wollte: 'in diesem Sinne erhebe ich mein Glas', *Liber vota bonos ducit ad exitus.* Also auch an derlei *vota* kann Horaz dabei nicht gedacht haben. Indessen eine andere Beziehung des Schlussverses vermag ich einstweilen überhaupt nicht zu erkennen — ist sie aber an dieser Stelle nicht aufzufinden, so müsste sie sonstwo stecken, etwa in der Struktur oder dem Zweck des Ganzen noch mitenthalten sein; wir werden abwarten müssen, ob sich hernach aus dem Zusammenhang des Ganzen noch etwas ergibt, was auch hierfür die Erklärung bringt.

Bleibt also da auch noch ein kleiner Rest, so sind wir im übrigen nun endlich auch mit diesem Teil des Gedichtes zu Ende, und nachdem wir jetzt so gut wie alle Schwierigkeiten ausgeräumt haben, werden wir versuchen müssen, es nun auch einmal für sich in seinem einheitlichen Aufbau und Zusammenhang ins Auge zu fassen und das Einzelne am widergewonnenen Ganzen nochmals zu überprüfen.

Überblicken wir noch einmal die bisherigen Erörterungen, so waren es vornehmlich drei Hauptstücke, in die sich die Erklärung des Gedichtes natürlich gliederte, drei Punkte, deren Feststellung der Reihe nach sich immer wichtiger und langwieriger gestaltete: die Widmung der Odenbücher im ersten Teil (S. 6—9), die Anknüpfung des *pretium dicere muneri* an das Scipiodenkmal mit seiner unglücklichen Inschrift im mittleren Teil (S. 10—22), und endlich die Beziehung des Schlussteils auf den 'Scipio' des Ennius (S. 23—40, 66). Was die Untersuchung auseinanderziehen musste, gehört beim Dichter einheitlich zusammen und stellt sich jetzt als Ganzes für sich betrachtet immer noch etwas anders dar; man müsste sich freilich der umständlichen Beweisführung einmal vollständig entschlagen, um es ganz frei auf sich wirken zu lassen. Das etwa ist in Kürze Inhalt und Absicht des Gedichtes: indem Horaz dem Censorinus statt aller sonstigen Geschenke ein Exemplar seiner eben als Sammlung erschienenen Carmina übersendet, ergreift er um halb im Scherz, halb im Ernst ein *pretium dicere muneri* die Gelegenheit, gegenüber einem neuerrichteten anspruchsvollen Scipiodenkmal, wodurch dieser zur allgemeinen Heiterkeit und Entrüstung als Besieger Hannibals und Eroberer Carthogos 'verewigt' war, das Denkmal in Erinnerung zu bringen, das ihm der Dichter Ennius einst gesetzt in seinem unvergänglichen 'Scipio', worin er heller als alle Marmorbilder sein Lob verkündet, indem er ihm eine Unsterblichkeit verheissen unter den Göttern, wie den herrlichsten der Göttersöhne, die je auf Erden gewandelt. Stück um Stück baut sich das so auf, eins auf das andere, und so erhält das Ganze nicht nur seinen festgefügten Inhalt, sondern auch seine eigentliche Spitze. Von sich und seinem *munus* sagt der Dichter nichts, über seine eigene Stellung als Lyriker hatte er sich in den überreichten Liederbüchern selber ausgesprochen, aber indem er den Ennius verteidigt, spricht er doch zugleich für sich und seine Zunftgenossen. Den Scipio hatte man mit grossem Applomb in Marmor 'verhauen' aufgestellt, der 'Scipio' des Ennius stellt demgegenüber wirklich das Höchste dar, was Poesie an Ehren zu vergeben hat, und somit das Beste, was Horaz bei Überreichung seiner Gedichte anführen konnte, ohne sich selbst unpassend zu loben. Das Gedicht als Ganzes ist so von einer innern Geschlossenheit, die nichts zu wünschen übrig lässt, und auch im besondern empfindet man, wie alles jetzt in diesem Rahmen harmonisch und lebendig zusammenwirkt. Ohne alle Einzelheiten nochmals aufzählen und herausstreichen zu wollen, so erhält doch durch die Beleuchtung des Ganzen auch das Detail noch hier und da neue Reflexe. Schon wie es beginnt: *Donarem pateras — aera — tripodas,* mit Dingen, die man in Rom für gewöhnlich gewiss nicht zu schenken pflegte, klingt es so eigentümlich feierlich, fast weihevoll sakral (vgl. c. 4, 5, 34 *te prosequitur mero defuso pateris . . uti Graecia*

Castoris et magni memor Herculis), er nennt es zwar auch *praemia fortium Graiorum,* aber wozu denn dies fremdländische Kolorit, warum spricht er gerade von solchen Geschenken für seine Sodalen, ohne sie ihnen doch zu geben? Nun hat man ja längst bemerkt, dass der Eingang des Gedichtes sich anlehnt an Pindars ἔν τ' ἀέθλοισι θίγον πλείστων ἀγώνων καὶ τριπόδεσσιν ἐκόσμησαν δόμον καὶ λεβήτεσσιν φιάλαισί τε χρυσοῦ γευόμενοι στεφάνων νικαφόρων (Isthm. 1, 18, vgl. zu c. 1, 12 *Quem virum aut heroa . . quem deum* Ol. 2, 2 τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ'ἄνδρα κελαδήσομεν), aber warum dann hier dieser Epinikienstil? Dennoch liegt die Erklärung so nahe; ich meine, wer sich da an Pindar erinnerte, wird sich, wenn nicht heutzutage, so doch wenigstens im Altertum wohl auch des Zusammenhangs erinnert haben, in dem bei Pindar die Worte stehen: κεῖνοι γὰρ ἡρώων διφρηλάται Λακεδαίμονι καὶ Θήβαις ἐτέκνωθεν κράτιστοι, nämlich Kastor und Iolaos, des Herakles getreuer Wagenlenker, und τὸν ἀδείμαντον Ἀλκμήνα τέκεν παῖδα, Herakles selbst. Das also ist's, was Horaz dabei im Sinne hat; gleich mit den ersten Worten werden wir sofort in eine bestimmte Sphäre versetzt, die der *fortium Graiorum,* d. i. des Heroenkreises um Hercules und Dioskuren, auf die hernach das Ganze abzielt. Schon hier erinnern diese irdischen *praemia* an jenen himmlischen Lohn, der denselben Helden nachher zuteil wird, wie alsbald den *marmora* die Dichterapotheose gegenübergestellt wird. Für die Sodalen ist die Erwähnung jener *praemia* solcher Heroen zugleich eine feine Aufmerksamkeit, und für Horaz verknüpft es so auch wieder den Ennius mit den Griechen selbst, Pindar, Simonides u. a. (o. S. 40, 19), ja selbst *Graiorum* fehlt nicht, was wiederum im Hinblick auf Ennius seine besondere Beziehung erhält. Es sind also keine gewöhnlichen *paterae,* zum allgemeinen Kultgebrauch (c. 4, 5, 34. 1, 31, 2) oder zum profanen Trunk (c. 1, 19, 15 sat. 1, 6, 118) bestimmt, keine beliebigen Gaben oder Weihgeschenke wie so oft (z B. Liv. 22, 32, 4 *quadraginta paterae aureae magni ponderis* der Neapolitaner, vgl. Curt. 4, 8, 16 *Herculi Tyrio ex auro crateram cum XXX pateris dicavit Alexander,* Cic. div. 1, 54 über Sophocles und die *patera aurea ex aede Herculis,* Plaut. Amph. 534. 760 ff. nebst Macr. 5, 21, 3; *paterae* und *aera* z. B. auch auf den Tarentiner Dioskuren-Tonreliefs Röm. Mitt. 15, 40 u. dgl.), sondern *paterae* wie *aera* und *tripodes* sind die spezifischen *praemia* derselben Helden, die hernach *caelo Musa beat.* Natürlich sind nun weiterhin auch Parrhasius und Scopas, *hic saxo, liquidis ille coloribus sollers nunc hominum ponere, nunc deum* nicht mehr beliebig gewählt als Meister der Malerei und Plastik, sondern wie jetzt ohne weiteres aus unserer 'Schriftquelle' zu erschliessen ist, als die anerkannten Darsteller, wenn nicht der Apotheose, so doch von Typen aus unserem Heroenkreise, von Werken, die wie Siegerstatuen z. B. gleichfalls als *praemia fortium Graiorum* zu verstehen sind. Man wird also, wenn auch Genaueres sich nicht ausmachen lässt, für Parrhasius kaum an seinen *Aeneas Castorque ac Pollux in eadem tabula* (Plin. n. h. 35, 71) oder an den Theseus auf dem Capitol (ib. 35, 69), und bei Scopas schwerlich an den Künstler des Mausoleums oder des Apollo Palatinus denken dürfen. Wie man sich Horaz als freigebigen Spender aller dieser Kostbarkeiten (wenn er sie nur hätte) vorstellen soll, ist eine müssige Frage; aber wenn er solche

praemia und *munera* dann als *deliciae* bezeichnet, so können darunter nun auch nicht mehr 'Galanteriewaren' (Juwelen, 'gioje'), wie man sie zu Festgeschenken kauft, verstanden werden, sondern auch *deliciae* wird hier in spezifischem Sinne gesagt sein von Weihgeschenken sakralen Charakters; Horaz folgt offenbar einer Etymologie, die *deliciae* wie *delicatus* mit *dedicare* zusammenbrachte, vgl. Fest. P. p. 70 *delicata dicebant diis consecrata quae nunc dedicata.* — Wenn Horaz dann fortfährt, dass Censorinus seinerseits statt solcher *deliciae* die Poesie verehre, so ist nach dem Voraufgehenden damit schon eine bestimmte Art der Poesie indiziert, und es ist nur eine Schalkhaftigkeit von Horaz, dass er nun statt jener *praemia* und solcher Poesie seine eigenen bescheidenen Carmina offeriert, um dann aber sofort wieder ein *pretium dicere muneri* durch einen Lobgesang auf jene höhere Poesie, wie sie Ennius in seinem 'Scipio' geschaffen. Die Überreichung seiner Oden an Censorinus ist eben nur der äussere Anlass, nicht der eigentliche Zweck und Inhalt des Gedichtes, aber beides ist doch mit wunderbarer Feinheit ineinander verschlungen. Ebenso spielt das *nunc hominem ponere nunc deum* bereits hinüber auf die Erhebung der Menschen zu Göttern durch den Dichter und vermittelt weiter passend den Übergang von den *marmora* zu Ehren Scipio's zu den *laudes* der *Calabrae Pierides.* Auch einzelne Worte, wie *grata* und *invida*, *fortium* und *eius qui domita sqq.* u. a. erhalten durch den Zusammenhang des Ganzen noch eine kleine Nuance mehr, als sie an sich besagen. Doch 'der Dichter winkt, wir verdeutlichen den Wink durch Worte und Sätze; wer ein horazisches Motiv auslegt, kann nicht umhin zuzulegen; was in völliger Entwickelung leicht scharfe rauhe Spitzen bekommt, hat keimend und knospend runde gefällige Form' (Buecheler Rhein. Mus. 37, 226), und so will ich nicht weiter dran herumdeuten und die Feinheiten wieder vergröbern oder durch Übereifer den Gesamteindruck des Gedichtes wieder verwischen. Für Censorinus persönlich ist schliesslich wenig in den Versen enthalten, aber er wird darum nicht minder beglückt gewesen sein durch dieses stolze Gedicht, und je weniger nun auch Horaz von sich und seinen eignen Carmina sagt, um so besser wiederum, das wertvollste ist ja das Geschenk selbst, und das muss sich selber empfehlen und den Meister loben, nicht der Meister das Werk durch seinen Begleitbrief zum Geschenk. So hat denn Horaz, sozusagen τὴν ὑπόθεσιν λαβὼν von der Überreichung seiner gesammelten Oden, richtiger die Gelegenheit ergriffen zu einem feierlichen Hymnus auf die Poesie, oder vielmehr auf Ennius und Scipio zugleich. Denn wie sie beide zusammengehören, der Mann der Tat und der Herold seiner Taten, so wird es ja auch gelten sollen von Horaz und seinen Freunden, die er besungen oder angedichtet, Censorinus und die andern alle, Maecenas vorab und nicht zuletzt auch Augustus, dem er in den Oden selbst so oft ein Gleiches verheissen, wie hier Ennius dem Scipio. Das also ist auch seine Meinung: der Staatsmann soll mit dem Dichter gehen; die einseitig übertriebene Ehrung durch Erz und Stein soll nicht der Dichter Lob in Vergessenheit und Missachtung fallen lassen. Des soll Zeuge sein der 'Scipio' des Ennius; und wenn der Leser finden sollte, dass Gedichte wie die des Horaz noch lange keine Gedichte des Ennius sind, so würde, um

auch die satirische Note des Gedichts noch mit einem Worte zu berühren, man ihm erwidern können, dass auch solche Denkmäler wie das des Scipio keine Meisterwerke seien, wie die des Scopas oder Parrhasius.

Alles in allem also, so wie es sich jetzt präsentiert, doch ein echtes und rechtes, wirklich hübsches und wohlgelungenes Gelegenheitsgedicht, vortrefflich gegliedert und aufgebaut, ohne sichtbare Fehler und Mängel, auch frei von Korruptelen und Interpolationen, ein Gewinn, denk' ich, nicht bloss für Horaz und die Horazkritik, sondern in gleicher Weise für Wissenschaft und Schule; nur vielleicht etwas zu aktuell, um heute ohne direkte Kenntnis des 'Scipio' und der nähern Umstände der Denkmalenthüllung so unmittelbaren Eindruck zu machen wie damals, aber ein Gedichtchen, an dem auch Censorinus seine Freude gehabt haben wird, nicht weniger als an den Odenbüchern die es begleitete. Und um auch das nicht zu übergehen, verfasst ist es bald nach dem Erscheinen der drei ersten Bücher der Oden, also ums Jahr 23; ferner als Widmung zu den Oden geschrieben in demselben Versmass wie die Eingangs- und die Schlussode der Sammlung, das τηλαυγὲς πρόσωπον *Maecenas atavis edite regibus* und der Epilog *Exegi monumentum aere perennius,* die einzigen Gedichte in diesem Metrum, das, eben weil es das Metrum der ersten Ode ist, zu allen Zeiten besonders populär gewesen und als spezifisches Horazmetrum betrachtet worden ist, seit dem Altertum und seit der Renaissance, wo Petrarca zuerst wieder wie seinen Brief an Virgil in Hexametern, so den an Horaz in (138) Asclepiadeen dichtete. Es ist also wiederum eine besonders liebenswürdige Aufmerksamkeit von seiten des Horaz, dass er auch das Widmungsbriefchen an Censorinus im gleichen Versmass gehalten hat, wie die Ode auf der ersten und der letzten Seite des Dedikationsexemplars (wie ja Ähnliches auch bei Catull und sonst begegnet), während er ein andermal bei Übersendung seiner Carmina eine einfache Epistel schreibt (ep. 1, 13). Aber als Widmung zu den Oden bedeutet es nun doch noch etwas mehr: indem Horaz dem Freunde jetzt seine Liederbücher überreicht, wird ihm selbst im Geiste auch alles wieder lebendig, was sie enthalten, was er in diesen seinen Oden geleistet, und was er damit erstrebt und gewollt; auch ohne dass er davon spricht, tritt ihm in diesem Augenblick ihr Inhalt, in ihnen sein eigenes Bild leibhaftig vor die Seele, und aus dieser überquellenden Empfindung heraus schreibt er den Brief, der darum die Gesamtstimmung des Dichters zur Zeit der Vollendung und Herausgabe seiner Oden am stärksten wiederspiegelt und enger mit ihnen verknüpft ist als alle anderen Gedichte des vierten Buches, in denen so vieles aus jener ersten Sammlung, dem Stolz seines Lebens, nach- und ausklingt. Hier denkt er gewiss und wir mit ihm vor allem an das, was er in der Widmungsode an Maecenas gesagt von seinem Dichterberuf (vgl. u. S. 76), und was er wieder in der stolzen Schlussode gesagt von der Erfüllung seines Strebens; zumal die letztere klingt deutlich durch in unserem Gedicht:

non omnis moriar multaque pars mei
vitabit libitinam; usque ego postera
crescam laude recens,

auch er der Dichter wird 'unsterblich' sein, aber auch für ihn bedeutet es Fortleben im Ruhme der Nachwelt; nachdem wir gesehen, was für den Römer 'nicht sterben' heisst, werden auch diese Worte mit ihrer Gegenüberstellung von *libitina* und *laus* weniger bizarr erscheinen; ferner

sume superbiam quaesitam meritis

(cf. ep. 2, 1, 9 *favorem speratum meritis*), auch er fordert siegesbewusst den verdienten Lohn für seine Werke. Und weiter der Eingang

exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius

würde fast vermuten lassen, dass er dort schon bei jenem Vergleich das protzenhafte Scipiodenkmal im Sinne gehabt, falls er nicht etwa schon durch Ennius selbst angeregt war (ann. 411, vgl. o. S. 40, 27): *reges per regnum statuasque sepulcraque quaerunt, aedificant nomen, summa nituntur opum vi* (vielleicht vom Mausoleum in Halicarnass zu verstehen?) — nimmt ja doch auch der Epilog des zweiten Buches (vgl. c. 2, 20, 8 *non ego . . obibo nec Stygia cohibebor unda*) unverkennbar auf Ennius Bezug in der Schlussstrophe

absint inani funere neniae
luctusque turpes et querimoniae;
compesce clamorem ac sepulcri
mitte supervacuos honores,

vgl. Ennius p. 215 V.[2] *nemo me dacrumis decoret nec funera fletu faxit; cur? volito vivus per ora virum* (vgl. Cic. leg. 2, 22 *deorum Manium iura 'sancta' sunto .. sumptum in ollos luctumque minuunto*). Weiter aber auch

princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos

und

carmina non prius
audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto

u. s. w. Alles das steht ja in den Bändchen, die er schenkt, steht dem Geber in diesem Moment wieder lebendig vor der Seele und wird der Beschenkte lesen; alles was er dort über und für seine Poesie gesagt, ersetzt das direkte *pretium muneris* das hier fehlt, das brauchte und durfte darum Horaz hier nicht wiederholen. Wollte er dennoch ein *pretium dicere muneri*, oder bot sich gerade ein Anlass, nach dieser Richtung hin etwas hinzufügen, so konnte er es nur in ganz besonderer Weise tun, ohne von sich selbst zu sprechen, und es ist ihm, wie wir gesehen, im schönsten Masse gelungen. Aber wie er es nun getan, in diesem begeisterten Plaidoyer für Ennius, das über seine eignen Carmina weit hinauszugehen scheint, ist es doch auch wieder nicht bloss so allgemein der grosse Vater Ennius, unter dessen Schutz er auch seine Lieder stellt, wie es der Zufall gerade bietet. Es ist der Ennius nicht sowohl der Annalen als des 'Scipio'; wie

Ennius, so hat auch der Lyriker Horaz seine Helden, und wie Ennius dem Scipio den Himmel verheissen, so Horaz dem Augustus: was unser Gedicht von allen am deutlichsten und vollständigsten in die Erinnerung ruft, das sind die Oden, in denen er dem Vorbild desselben Ennius folgend dem Augustus Aufnahme unter die hier genannten Götter verkündet. Sie hebt er damit ganz besonders aus der Zahl der übrigen heraus, für sie als die glänzendsten Beispiele seiner eigenen Poesie wird es zugleich ein unmittelbareres *pretium muneris*;

princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos,

das ist sein Stolz, wie Ennius

primus amoeno
detulit ex Helicone perenni fronde coronam,
per gentis Italas hominum quae clara clueret

(Lucr. 1, 117), aber diese seine Erneuerung der Lesbischen Poesie in Rom ist Gedicht um Gedicht seinen *sodalibus* gewidmet — auch das gehört dazu — *neque pessima munerum tulit* Augustus, nicht *pateras aera tripodas*, sondern *caelum*. Mehr als irgend eine versteckte persönliche Beziehung zu Censorinus (denn für uns könnte ebensogut jeder andere Name dastehen) durchzieht das ganze Gedicht, der Gedanke an Augustus und an die Augustusoden als die höchsten Repräsentanten seiner Poesie. Darin fühlt er sich, und das empfindet mit ihm der ganze Freundeskreis um Censorinus, als der Ennius des Augustus, sozusagen als der Erneuerer des 'Scipio', wie etwa Virgil als der Erneuerer der Annalen gelten mochte.

Seine fertige Odensammlung will Horaz dem Freunde überreichen; was sich in einem solchen Moment, wo das Werk glücklich vollbracht, in der Seele des Autors zusammendrängt, das wissen meist nur die vertrautesten Freunde mitzuempfinden. Hier wo Horaz Anlass nimmt, sich über die Bedeutung der Poesie noch einmal auszusprechen, lässt er uns deutlicher erkennen, was aus der ganzen Fülle seines Liederschatzes ihm selbst am nächsten am Herzen liegt; das Gedicht wird so zu einem feierlichen Bekenntnis seiner eignen Auffassung von seinem poetischen Beruf, seiner Wirksamkeit und seiner Stellung in der römischen Poesie, und nicht zum mindesten auch von seinem Verhältnis zu Augustus. Aber ausser dem Heroenkreis, der jene Oden, die er selbst als das Höchste betrachtet, vor allen andern in Erinnerung bringt, hat er nun noch in fast ausgesucht feinsinniger Weise aus dem Odenkranze, den er dem Sodalen übersendet, eine Knospe besonders herausgepflückt und in das begleitende Widmungsgedicht hineingelegt, den Schlussvers der 25. Ode des 3. Buches, *cingentem viridi tempora pampino* — es ist hier der vorletzte; das ist weder Zufall noch bedeutungslos. Wer die Freude der Römer (und der Romanen) an solchen Anspielungen und Entlehnungen kennt und weiss, welche Feinheit oft in solchen Beziehungen liegt, wird weder in diesem noch in anderen Fällen sich dabei beruhigen, die Tatsache der Entlehnung oder Nachahmung als solche festzustellen. Wenn z. B. Ovid am. 1, 15, 23 *carmina sublimis tunc sunt peritura Lucreti, exitio terras cum dabit una dies* einen Vers des Lucrez (5, 95 *una dies dabit exitio*) einflicht, oder Martial 14, 193

indem er einen Tibull, schenkt dabei Tib. 1, 5, 30 zitiert, so ist die Absicht unmittelbar einleuchtend; aber auch sonst gefällt man sich darin, Entlehnungen nicht sowohl als äusserlichen Schmuck der Darstellung anzubringen, als vielmehr unter Freunden und Kennern der Litteratur Reminiszenzen wachzurufen (*non surripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut vellet agnosci* Sen. suas. 3, 7), aus demselben Grunde eine Wendung, einen Ausdruck eines Vorgängers durch leise Variation umzugestalten und zu übertreffen ('non ut lateat imitatio, sed ut pateat' Lehrs), vor allem aber auch durch solche Beziehungen dem Gedanken eine bestimmte Richtung zu geben, mit einigen Worten zugleich die Erinnerung an ihre Umgebung und den Zusammenhang des Ganzen wieder auszulösen und der eignen Darstellung durch das Mitklingen jener fremden Saiten Resonanz zu verleihen — es wäre ein langes Kapitel, was man so 'imitatio' nennt, nach allen Richtungen zu verfolgen; was bis jetzt darüber gesagt und zusammengestellt ist, ist unzulänglich und kaum als Rohmaterial zu verwenden, das Beste lässt sich ohnehin nur durch Einzelinterpretation aufzeigen. Aber wer solches bedenkt, wird nicht länger im Zweifel sein, dass auch das Selbstzitat des Horaz, das man eben darum wieder als überflüssig und anstössig hat beseitigen wollen, vielmehr bewusste Absicht ist, und zwar nicht nur dazu bestimmt, das Geschenk gewissermassen zu identifizieren und in concreto vorzustellen. Dass Horaz einen beliebigen Vers der Oden ohne besondere charakteristische Beziehung dem Strausse als 'Blume' entnommen habe, ist nicht wohl anzunehmen, aber wenn er seine Anspielung auch verstanden wissen will, so wird er auch wohl nicht nur an die Worte haben erinnern wollen, sondern durch sie an einen bestimmten Gedankenkreis, so gut wie bei den *paterae aera tripodes* an das Pindarische Lied, oder wie Ennius in der Unterweltvision des 'Scipio' durch die Wahl der Wendungen für Hercules und Dioskuren an die Homerische Nekyia — es ist ein Jammer, dass unsere Interpretierer hier wie anderwärts in ihrer Kurzsichtigkeit immer nur die gleichen Worte sehen, den Klang derselben und die mitschwingenden Akkorde nicht empfinden und dann solche Verse tadeln oder kurzer Hand hinauswerfen, etwa gar darum noch besonders, weil Horaz hier einmal mehr als zwei Worte wiederholt hat, wie sonst nur (auch mit unverkennbarer Beziehung) c. 4, 1, 5 *mater saeva Cupidinum* aus c. 1, 19, 1 (in der nächsten und in mancher Hinsicht parallelen Ode 4, 9, 49 übrigens auch so *pauperiem pati* aus c. 3, 2, 1). Was also bedeutet die Wiederholung in unserem Falle bei Horaz? *Cingentem viridi tempora pampino*, das ist der Schlussvers der Ode *Quo me, Bacche, rapis*, jenes Dithyrambus, in dem die dichterische Ekstase vielleicht am höchsten steigt, wo Bacchus den Dichter mit sich fortreisst, des Augustus Göttlichkeit zu verkünden:

Quo me, Bacche, rapis tui plenum? . . . quibus
antris egregii Caesaris audiar
aeternum meditans decus
stellis inserere et consilio Iovis?
dicam insigne, recens, adhuc
indictum ore alio. non secus in iugis

exsomnis stupet Euhias,
Hebrum prospiciens et nive candidam
Thracen ac pede barbaro
lustratam Rhodopen . . .
nil parvum aut humili modo,
nil mortale loquar. dulce periculum est,
o Lenaee, sequi deum
cingentem viridi tempora pampino.

Den neuen Gott im Gefolge des Bacchus zu besingen, schickt sich der Dichter an, sich bekränzend, oder was doch wohl richtiger ist, ihn zu besingen im Gefolge des Gottes, der sich selbst bekränzt *viridi tempora pampino*; wir aber wissen es jetzt, wer Liber als *ornatus viridi tempora pampino* auf seinem wilden Triumphzuge geschildert: Ennius war es, an den Horaz sich also auch da, wo er zuerst das *insigne recens, adhuc indictum ore alio,* des Augustus Vergötterung in den höchsten Tönen zu besingen unternommen, erinnert und angeschlossen hat. So hat er geschrieben gleich nach der Erhöhung Octavians zum 'Augustus' — es war also doch mehr als eine blosse Vermutung, wenn wir behaupteten, dass Horaz zu seiner Apotheose des Augustus sich an der Scipio-apotheose des Ennius inspiriert habe; das greift jetzt alles so ineinander, dass durch diese sonst so unerklärliche Wiederholung auch der letzte Zweifel behoben wird. Noch empfinden wir in dieser Ode etwas von der innern Aufregung des Dichters, wie er versucht für sich die Vorstellung des neuen Gottes auszudenken; kein Wunder, dass ihn aus dem Götterkreise des Ennius vor allem Bacchus begeisterte. Den ganzen Zyklus der Götter des 'Scipio' hat er am klarsten zuerst, wohl bald nach dieser Ode in c. 3, 3 eingeführt und sie als diejenigen bezeichnet,

quos inter Augustus recumbens
purpureo bibet ore nectar,

dann mit den übrigen römischen Göttern zusammen in c. 1, 12; erst ep. 2, 1 sagt er vom lebenden Augustus: *iurandasque tuum per numen ponimus aras,* und c. 4, 5 *et Laribus tuum miscet numen, uti Graecia Castoris et m. m. H.* Aber indem er nun gerade aus der Bacchusode jenen einen Schlussvers in unser Gedicht für seinen Götterkreis herübergenommen, bezeugt er nicht nur ihre Zusammengehörigkeit, sondern bekräftigt er noch einmal für jeden, der ihn kennt und seine Oden im Herzen trägt, dass wie für Scipio das höchste Lob die Apotheose des Ennius, so für ihn der höchste Gegenstand seiner Poesie die Verherrlichung des Augustus ist. Und so hat er also doch nicht bloss dem Ennius, sondern auch seinen Carmina noch ein *pretium* gesagt, indem er neben Ennius sich selbst 'zitiert'. Von allen Oden ist jene eine auf die Apotheose des Augustus das, was unter allen Gedichten des Ennius sein 'Scipio'; das ist die Parallele, die Horaz damit für sich gezogen wissen will. Das ist ihm in der Tat das Höchste, nur bedeutet ihm darum die Apotheose des Kaisers nicht etwa mehr, als an sich darin enthalten ist; es ist als wollte er mit seinem Hinweis die vollständige Übereinstimmung

mit Ennius nochmals zum Ausdruck bringen, um darüber keinen Zweifel zu lassen, dass auch er die Göttlichkeit des Augustus auffasse ganz 'im Lichte' des Ennius: so gibt uns Horaz selbst die authentische Interpretation seiner Augustusoden und damit zugleich die beste Bestätigung für das, was wir aus dem Gedicht an Censorinus allein schon über sein Verhältnis zur Kaiserapotheose erschlossen hatten. Und nun wird auch der allerletzte Vers unseres Gedichtes, der einzige, der uns bisher noch Skrupel gemacht, endlich verständlich geworden sein: *Liber vota bonos ducit ad exitus.* Natürlich sind das nicht mehr besondere Wünsche für Censorinus, auch nicht für den Dichter selbst (man wünscht nur andern, nicht sich selber Glück und Segen), so nahe es sonst gelegen hätte, mit der angeblich besseren Überlieferung (derselben jedoch, die auch v. 15 fälschlich *celeris fuga* statt des Pluralis bietet) *duxit* zu schreiben statt *ducit* und es als Dank zu fassen dafür, dass nun das Gesamtwerk seiner Carmina glücklich vollendet, wenn nur sonst ein Wort eine solche Ablenkung zum Schluss indizierte (noch weniger aber ginge es an, *duxit* gar als gnomisches Tempus zu nehmen). Es sind vielmehr die *vota* für Augustus, die er so noch einflicht, auch ohne ihn zu nennen, da jeder sich aus den Oden selbst daran erinnert, dass er es ist, der dereinst so eingehen wird zu Romulus, Hercules, den Tyndariden und Liber, die ihn selbst, des Dichters Verheissung erfüllend, zu sich aufnehmen und in den Himmel einführen werden; das kann nur *ducit* heissen und so erklärt sich auch zuguterletzt noch die Umbiegung der Schilderung der Verdienste, wie sie Ennius im 'Scipio' ohne Frage gegeben, und wie wir sie nach dem Tenor des Gedichts auch bei Horaz erwarten sollten, zu diesen *vota pro Caesare Augusto.* So erhält das Ganze, das sonst recht matt ausläuft, und dem gerade hier noch etwas zu fehlen schien, seinen schönsten Abschluss und durch diese Beziehung auf Augustus noch einmal ein letztes Schlaglicht:

Donarem pateras grataque commodus,
Censorine, meis aera sodalibus . . .
sed non haec mihi vis . . .
CARMINA possumus
donare et pretium dicere muneri.
non incisa notis marmora publicis . . .
dignum laude virum Musa vetat mori,
caelo Musa beat: sic . . . .
Liber vota bonos ducit ad exitus,

so widmet er dem Censorinus seine gesammelten Gedichte, in ihnen und mit ihnen aber dem Augustus mehr noch als *pateras* u. ä., die *vota* für seine Aufnahme unter die Götter, unter die Ennius den Bezwinger Afrikas versetzte, und Liber selbst *vota bonos ducet ad exitus.* Doch nun genug hiervon; um nicht die ganze Ode nochmals herzuschreiben und von neuem zu kommentieren, *verbum non amplius addam* — sie muss, nachdem jetzt wirklich alles Nötige zu ihrer Erklärung gesagt scheint, für sich selber sprechen.

So wäre es denn endlich, wie ich hoffe, gelungen, mit etwas Geduld und zäher Überlegung all die Schwierigkeiten siegreich zu bemeistern, die uns das Schicksal, schien es, in diesem Gedichte eigens aufgehäuft. *Tantae molis erat* — es war ein langer und beschwerlicher Weg, von der Widmung der Carmina an Censorinus und der Zerstörung Carthagos bis zur Apotheose Scipio's und bis zu den höchsten und letzten Dingen dieser und der andern Welt, und manchmal hat er uns in die Breite und in die Weite geführt, fernab scheinbar von der eigentlichen Aufgabe, aber es hat doch immer eins das andere mit sich gebracht und nach sich gezogen; und dann hängt am richtigen und vollen Verständnis auch nur eines Gedichtes mehr, als es gewöhnlich den Anschein hat, weil auch im Kleinsten überall das Grösste beschlossen ist, das Ganze nur aus dem Einzelnen, das Einzelne aber auch nur wieder aus dem Ganzen verstanden werden kann. Mir war es darum zu tun, die Interpretation, die für mich der Ausgangspunkt gewesen, auch so zu führen und bis zu Ende durchzuführen, dass alles und jedes in seinem Zusammenhang verständlich würde und keine Unklarheit übrig bliebe, und dabei insbesondere den Jüngern und Freunden unserer Wissenschaft einmal an einem Beispiel als ἐφοδικὸν zu zeigen, was philologische Interpretation ist, und was sie bedeutet, was zu einer rechtschaffenen Erklärung alles gehört, und was sie zu leisten vermag, wie auch die besten und fruchtbarsten Aufgaben allemal noch gestellt werden durch eine gewissenhafte Exegese, die auch das Kleinste in seinem Zusammenhang zu fassen sucht, wie dann aber auch unter der Hand sich alles in Probleme verwandelt, das scheinbar Einfachste und Bekannteste neue Zetemata aufgibt, und wie, wo man nur ernstlich zupackt, überall die wichtigsten Fragen auftauchen, alte und neue, und je weiter man vordringt, immer weitere Ausblicke sich eröffnen, endlich was so auch heute noch aus den alten Klassikern zu holen ist und wie es selbst im Horaz noch Neues zu entdecken gibt. In einer Zeit, die von der Philologie eine betriebsame Vielgeschäftigkeit verlangt, die der Gründlichkeit der Arbeit weniger zuträglich ist, einer Zeit, die zwar die Interpretation auf ihre Fahne geschrieben hat, aber mehr und mehr dahin treibt, in ihrem Streben alles zu rechtfertigen, was geschrieben steht, auch ungerade gerade sein zu lassen und ein Bündel halber Erklärungen für eine ganze zu nehmen, was schliesslich die Wissenschaft und den Schulunterricht verflachen muss, ist es vielleicht angebracht, sich dessen zu erinnern, was unser eigentliches Werk ist und die Wurzeln unserer Kraft: wirkliches Verstehen der Sprach- und Litteraturdenkmäler und konsequentes Durchdenken aller Gedanken bis zu ihrem letzten Ende, ohne Halbheiten und Kompromisse, und ohne einer Schwierigkeit und neuen Fragen aus dem Wege zu gehen, auch wenn es unendlich und unerschöpflich scheint. Interpretation ist alles, die Grundlage unserer ganzen Wissenschaft vom Altertum; solange das 'Material' der Überlieferung aber noch so summarisch verarbeitet und unverstanden in die Pfanne gehauen wird, wie es mit diesem Gedichte des Horaz geschehen ist, werden wir uns nicht einreden dürfen, zu einer zutreffenden und abschliessenden Erkenntnis der verschiedenen Seiten des antiken Lebens zu gelangen, so viel leichter und verlockender es auch erscheinen

mag, aus luftiger Höhe den Plan der Weltgeschichte zu konstruieren oder aus der Tiefe des Bewusstseins Fühlen und Denken der Alten zu deduzieren oder auch aus wohlassortierten Zetteln irgend eine Erscheinung als Ganzes 'aufzubauen'. Allerdings waren es in dieser einen Ode der Schwierigkeiten und Dunkelheiten ungewöhnlich viele, aber eben darauf kommt es in der Hauptsache an, für den Dichter und für alle im Gedicht beschlossenen Fragen wirklich alles zu überlegen und nichts zu übergehen und alles bis auf den Grund auszuschöpfen. Es genügt nicht, hier und da eine Bemerkung anzuspritzen oder sich immer wieder an den alten Kontroversen wie den *incendia Carthaginis* und den vermeintlichen Interpolationen festzubeissen oder sich im Kleinkram zu verlieren, ohne zu merken, wie viel doch auch sonst noch der Erklärung bedarf, und ohne die grossen Zusammenhänge zu sehen, in denen doch auch hier wieder alles steht. Das schwierigste freilich ist hier wie überall die richtige Diagnose, um danach die Aufgabe zu formulieren und dann die Lösung herauszuarbeiten; ist man da erst auf dem rechten Wege, so pflegt, weil doch meist eins am andren hängt, eine Schwierigkeit nach der andern sich von selbst zu heben, eine Erklärung alle die verschiedenen Anstösse der Reihe nach zu beseitigen. Des weiteren aber mag diese Interpretationsprobe auch dafür als Exempel dienen, dass eine Erklärung des Horaz nicht einfach obenabzuschöpfen oder in einem rhetorischen Dispositionsschema zu erledigen ist, dass es, um das Verständnis des Horaz zu fördern, nicht genügt, alten Wein in neue Schläuche umzufüllen, sondern dass ohne vorgefasste Meinung jede Frage klar ins Auge zu fassen und unentwegt zu verfolgen ist, mit allen Mitteln, die uns die Überlieferung an die Hand gibt, die Dinge aufzuhellen und in die Arbeitsweise des Dichters einzudringen, wenn es auch so viel schwerer ist als eine angeblich 'natürliche' Erklärung, die ohne Kenntnisse und Voraussetzungen womöglich aus dem 'Geist des Altertums' heraus alles verstehen zu können meint. Unser Gedicht ist geradezu eine Brutstätte von Halbheiten und Unklarheiten geworden und kann darum als Prüfstein gelten für philologisches Denken. Tausendmal angefasst und hinundhergedreht hat es doch sein Recht nie gefunden, immer wieder hat die Erklärung, blind für die wirklich wichtigen Fragen, die es in sich birgt, sich an einzelnen Punkten festgerannt, und die suggestive Macht der Verdächtigung hat eine vorurteilsfreie Prüfung immer mehr erschwert. Die Litteratur zu unserer Ode ist Legion, obwohl uns das, was sie nicht beachtet hat, mehr zu schaffen gemacht als alles andere zusammen; man findet die ältere bei Engelmann und wird die neuere bei Klussmann finden. Ich habe sie nicht zitiert, aber alles Erreichbare nachgelesen, wie es sich gebührt, um wenigstens durch Berücksichtigung fremder Auffassungen das Richtige nach Möglichkeit zu präzisieren, nicht um jede einmal gedruckte Verkehrtheit oder Schiefheit ebenso ausführlich zu widerlegen, sondern um nicht meinerseits durch unscharfe Darstellung dem Zweifel Raum zu lassen, vielmehr, soweit es in meinen Kräften stand, Abschliessendes zu geben. Hoffentlich erweisen sich die Fundamente als tragfähig, um der fernern Diskussion des Gedichtes einen festen Halt zu bieten. Im übrigen möge man mir diese persönlichen Bemerkungen zugute halten. Es war

nicht meine Absicht, ein *pretium dicere muneri,* aber die Ode hat es mir nun einmal ganz besonders angetan. Solche Fragen, wie sie sich hier, je länger man sich damit beschäftigt, aufeinandertürmen, sind weder im ersten Anlauf zu bewältigen, noch lassen sie sich im Handumdrehen verschriftstellern, wenigstens nicht so, dass in geschlossener Entwickelung die Argumentation sich aufbaut, so wie eins aus dem anderen sich mit logischer Notwendigkeit ergibt. Halbfertige Konzepte auf den Markt zu bringen ist nicht mein Ehrgeiz; unordentliche Beweisführung, planloses Hin- und Herreden um die Sache herum und dran vorbei, die aller Kunst der Darstellung und Komposition Hohn sprechende dekadente Form- und Stillosigkeit der modernen wissenschaftlichen Schriftstellerei, wie ich sie hier habe reichlich durchkosten müssen, scheint mir denjenigen am wenigsten anzustehen, die täglich die klassischen Muster der Antike vor Augen haben und als Philologen die alten Autoren beim Worte zu nehmen gewohnt sind. Aber ich habe es zu lange bei mir gehegt — die erste Niederschrift über das Scipioelogium stammt aus dem Winter 1883/4, und ohne z. B. für den Aeacus die Erklärung zu haben, wäre ich wohl heute noch nicht damit hervorgetreten — als dass es nicht, jetzt wo ich es endlich hinausgehen lasse, während es viel von der Frische der ersten Konzeption eingebüsst hat, doch auch etwas von jener *superbia* des Horaz angenommen haben sollte. Am wenigsten aber fürchte ich, dass die Mühe und Arbeit, die ich auch dem Leser nicht erspart habe, zur Aufgabe nicht im Verhältnis stehe: 'omnino meretur hic locus, vel ipsius Horatii causa, cuius honos et doctrina hic maxime periclitantur, diligenter expendi' so schrieb einst R. Bentley zu unserer Ode.

Aber — wir sollen dennoch nicht zur Ruhe kommen; eine Schwierigkeit ist noch ungelöst, die grösste von allen: die Ode verstösst ja, so wie sie ist, fast hätten wir es ganz vergessen, gegen das Vierzeilengesetz, die berühmte lex Meinekiana, wonach doch alle Oden des Horaz aus vierzeiligen Strophen bestehen müssen. Das schien auch für unser Gedicht von 34 Versen möglich und durchführbar, sowie der Vers *non incendia Carthaginis impiae* und mit ihm ein zweiter als fremder Zusatz getilgt wurde. Für den erstern galt es seit Bentley allgemein als feststehend, dass er unecht sei; welches der zweite Eindringling sei, darüber konnten sich zwar die Gelehrten nicht einigen, meist verurteilte man *ornatus viridi tempora pampino* oder *dignum laude virum Musa vetat mori,* oder wenn schon mit dem Messer operiert werden musste, so entfernte man der grösseren Sicherheit halber noch weitere 4 Verse als gefälscht oder entbehrlich, nur um ein Ode zu bekommen, die vor der überlieferten wenigstens den Vorzug hätte, dem erhabenen Gesetze der Vierzeiligkeit sich zu fügen, falls man nicht vorzog gleich die ganze Ode von Anfang bis zum Ende als unhorazisch zu verwerfen. Und nun haben wir im Eifer der Interpretation, fast hätte ich gesagt 'leider', gerade diese Verse als echt und ganz besonders bedeutsam erkannt, und hat sich uns bei vorurteilsfreier Prüfung des gesamten Gedichts nach allen Seiten der Verdacht der Interpolation nirgends bestätigt oder aufgedrängt. Was nun? 'Irritus ergo fuit Herculeus labor

Bentleii' (Speijer Mnemos. 18, 96)? Wenn Horaz seine Gedichte geordnet hat nach Mass und Zahl, und hier sind zwei Verse zu viel oder zu wenig, so muss die Ode dennoch interpoliert sein, ist sie trotz aller unserer Bemühungen dennoch nicht in Ordnung! So erhebt die Hydra des Verdachtes von neuem ihr Haupt, so steht die Sache zuletzt doch wieder am alten Fleck, und guter Rat ist teuer. In der bekannten scharfen Satire auf die Erfindungen der Schriftsteller und Gelehrten lässt Lucian (vera hist. 2, 20) es sich nicht entgehen, als er in die Unterwelt kommt und dort u. a. dem Homer begegnet, ihn zu fragen, natürlich zuerst nach seiner vielumstrittenen Heimat, worauf Homer erklärt, er sei aus Babylon und heisse eigentlich Tigranes, dann aber auch περὶ τῶν ἀθετουμένων στίχων, εἰ ὑπ' ἐκείνου εἰσὶν ἐγγεγραμμένοι· καὶ ὃς ἔφασκε πάντας αὑτοῦ εἶναι, worauf Lucian fortfährt: κατεγίνωσκον οὖν τῶν ἀμφὶ τὸν Ζηνόδοτον καὶ Ἀρίσταρχον γραμματικῶν πολλὴν τὴν ψυχρολογίαν. Entweder also ist die bisherige Annahme von Interpolationen im Horaz ebensolcher 'Schwindel', oder — sollte am Ende gar die Sache mit dem Vierzeilengesetz einen Haken haben? Es wird uns nichts übrig bleiben, als nun auch noch dieses sogenannte Vierzeilengesetz einer Revision zu unterziehen, so reiht sich nun einmal Problem an Problem und lässt uns nicht los, bis auch der allerletzte Zweifel geschwunden ist. Das Vierzeilengesetz ist nun aber eine Frage, die nicht blos *Donarem pateras* angeht, oder aus ihm heraus durch weitere Interpretation zu beantworten ist, sondern, weil sie die sämtlichen Oden betrifft, auch für sich im Zusammenhang erörtert werden muss. Mit c. 4, 8 können wir nicht einmal anfangen, da es dem Gesetze sich nicht fügt; das Gesetz selbst also muss vorerst geprüft und seine Geltung und Bedeutung vorab festgestellt werden. Dazu müssen wir weiter ausholen, um es zugleich soweit zu erledigen, als es für den vorliegenden Fall in Frage kommt; κρεῖττον γάρ που σμικρὸν εὖ, ἢ πολὺ μὴ ἱκανῶς περᾶναι (Plat. Theaet. p. 187 E). Ich beginne aber auch hier wieder mit der Interpretation eines einzelnen Gedichtes.

Bericht

über die

im Jahre 1907 eingegangenen Preisarbeiten und die neuen Preisaufgaben

für das Jahr

1907/08.

Die Preisfrage der evangelisch-theologischen Fakultät ist nicht bearbeitet worden.

Die Aufgabe der katholisch-theologischen Fakultät: „Psalm 22 (Vulgata 21) exegetisch-kritisch und biblisch-theologisch zu untersuchen“ hat zwei Bearbeitungen gefunden. Der Verfasser der ersten Arbeit mit dem Kennwort „Baruch Jahwe etc.“ zeigt zwar hie und da ein lobenswertes Geschick in der Feststellung eines unsichern Textes und in der Erklärung der Einzelheiten, aber er hat doch einen wesentlichen Teil der gestellten Aufgabe, die Untersuchung nämlich, ob das Subjekt des Psalmes kollektiv oder individuell zu fassen ist, gänzlich ausser acht gelassen. Deshalb konnte die Fakultät seiner Abhandlung den Preis nicht zuerkennen.

Der Verfasser der zweiten Arbeit mit dem Motto „Golgatha“ behandelt sein Thema in einem kritischen und in einem biblisch-theologischen Teil. Der erstere enthält eine textkritische Untersuchung und eine Erklärung der einzelnen Verse. Der zweite Teil untersucht das Ich des Psalmes. Gegen die Anordnung lässt sich einwenden, dass der zweite Teil erst eine Grundlage gibt für den erklärenden Abschnitt des ersten Teiles. Auch sind nicht unwesentliche Fragepunkte, z. B. die Entstehungszeit und die Einheitlichkeit des Psalmes, nur gelegentlich gestreift. Aber anderseits hat die Abhandlung namhafte Vorzüge. Der Verfasser weiss mit dem textkritischen Apparat geschickt umzugehen. Er hat die umfangreiche Litteratur über das Ich in den Ichpsalmen insgesamt herangezogen und mit gutem Verständnis benutzt und sein eigenes Urteil, das auf individuelle, messianische Deutung hinausläuft, mit vielen trefflichen

Argumenten gestützt. Deshalb hat die Fakultät seine tüchtige Leistung mit dem Preis gekrönt.

Verfasser der Arbeit ist:

Ludwig Müller, stud. theol. cath., aus Cöln.

Auf das erste der drei Preisausschreiben der juristischen Fakultät: „Das Recht der Rheinfähren in der heutigen Rheinprovinz in alter und neuer Zeit" ist eine Arbeit eingegangen mit dem Motto: „Nieder sinken alte Sitten Mit dem alternden Geschlecht. Ewig bleibt, doch heiss umstritten, Alter Sitten altes Recht." Der Verfasser hat sich im wesentlichen darauf beschränkt, aus Grimms Weistümern und den bekannten älteren und neueren Arbeiten über die Bonner, Mondorfer und Oberkasseler Fähre einige Quellenbelege und Nachrichten zusammenzustellen; das anderwärts veröffentlichte rheinische Weistümer- und Urkundenmaterial lässt er unberücksichtigt. Auch die Litteratur des deutschen Wasser- und Fährrechtes ist ihm unbekannt geblieben. Als ein ernsthafter Versuch, den Gegenstand wissenschaftlich, historisch und juristisch zu bearbeiten, kann seine Schrift nicht gelten und die Fakultät sieht sich darum ausser Stande, ihr den Preis zuzuerkennen.

Die Aufgabe der medizinischen Fakultät „Die Wirkung der flüchtigen Stoffe des gerösteten Kaffees auf das Herz und die Atmung des Menschen von neuem zu untersuchen" ist behandelt in einer Arbeit, der als Erkennungszeichen der Goethesche Spruch vorgesetzt ist: „Immer strebe zum Ganzen". Sie zeigt klares Denken in der Anlage, Fleiss, Ausdauer und gute Technik in der Ausführung, Gewandtheit in der Darstellung, und wird deshalb von der Fakultät des Preises würdig erachtet.

Verfasser der Arbeit ist:

Paul Olbertz, cand. med., aus Bonn.

Eine Bearbeitung der ersten Preisfrage der philosophischen Fakultät „über Schopenhauers Deutung der Platonischen Ideenlehre", die das Motto trägt „De manente", gibt einen Vergleich der Ideenlehren von Platon und Schopenhauer, der von anerkennenswerter Gewandtheit des Denkens zeugt. Aber sie hat das gestellte Thema unvollständig behandelt, da sie auf die Entwicklung der Ideenlehre Schopenhauers und ihre Ausbildung in Schopenhauers Auffassung der Kunst nicht eingeht. Was sie zum Vergleich beider Lehren beibringt, ist ferner nicht selbständig und bei weitem nicht eingehend genug aus den Quellen herausgearbeitet. Dem Verfasser kann daher ein Preis nicht zuerteilt werden.

Als dritte Preisaufgabe war wiederholt: „Prosodia latina classicorum poetarum quibus modis gradibusque perierit, declaretur conquisitis digestisque exemplis carminum antiquiorum aevo Constantini." Darauf ist eine Arbeit eingegangen mit dem Kennzeichen „hominis mens discendo alitur et cogitando". Ihr Verfasser zeigt guten Willen und Eifer, hat hauptsächlich den Iuvencus gelesen und beschäftigt sich nach der Einleitung eigentlich nur mit diesem. Die ältere Litteratur und die inschriftlichen Denk-

mäler hat er nicht in Betracht gezogen und so auch die Frage nach dem geschichtlichen Gang des Verfalls der alten Prosodie nicht fördern, mithin den Preis nicht erhalten können.

Alsdann ist auf die fünfte Aufgabe: „Welchen Wert haben die Auszüge im Heldenbuch Kaspars von der Roen für die Kritik der Gedichte von Ortnit und Wolfdietrich?“ eine Arbeit eingelaufen mit dem Motto: „De nobis ipsis silemus: de re autem quae agitur, petimus“. Eine vollständige Bearbeitung der gestellten Aufgabe hat der Verfasser nicht vorgelegt. Äussere Umstände, sagt er, hätten ihn daran gehindert. Zu bedauern ist das nicht. Der Verfasser hat zwar nach einer in vielen Fällen bewährten Methode sorgfältig und nicht ungeschickt zu arbeiten angefangen. Aber er hat nicht erwogen, ob diese Methode auch hier anzuwenden war. Da er es versäumt hat, sich von der Art der Überlieferung dieser Gedichte eine richtige Vorstellung zu bilden, musste er notwendig den Weg verfehlen, der zu einer gedeihlichen Behandlung des Themas hätte führen können. Ein Preis kann der Arbeit nicht zuerkannt werden.

Als Welcker-Aufgabe war gestellt: „Litterarum Latinarum quantum apud Graecos praecipue poetas inde ab aevo Constantiniano valuerit auctoritas“. Eingegangen ist eine Arbeit, die das Kennwort trägt „Οὐ ζῶσιν οἵ τι μὴ συνιέντες σοφόν“. Ihr Verfasser geht die Epen des Quintus, Nonnos und Triphiodoros auf Ähnlichkeiten mit römischen Dichtern, besonders Vergil und Ovid, durch, um diese bald auf Abhängigkeit der Griechen von den Römern, bald auf gemeinsame Vorbilder zurückzuführen. Dabei wird freilich, ganz abgesehen von der Unvollständigkeit dieser Zusammenstellungen, zu einer Beweisführung kaum ein Ansatz gemacht, ein anderes Kriterium als das eigene Gutdünken nicht verwandt. Und wie dem Verfasser gerade die bedeutendsten Vorarbeiten unbekannt geblieben sind, so hat er sich auch die kulturgeschichtlichen und litterarhistorischen Voraussetzungen seiner Aufgabe nicht klar gemacht. Weit entfernt zu seiner Lösung beizutragen, hat er das Problem als solches überhaupt nicht erfasst. Wenn daher auch der frische Mut, mit dem er ans Werk gegangen ist, und die im ganzen flotte und nicht ungewandte Darstellung gern anerkannt werden soll, so kann ihm doch der Preis nicht zugesprochen werden.

Die (wiederholte) Preisfrage über den Gang der parlamentarischen Debatte im alten Athen, „Decreta Attica ita pertractentur, ut e sententiis in contione dictis qua ratione deliberatum ac disputatum sit explicetur“, ist ebenfalls einmal bearbeitet worden. In der Abhandlung mit dem Motto 'Atheniensium contio' sind zwar die in Betracht kommenden Inschriften fleissig gesammelt und der Reihe nach diskutiert. Es fehlt aber sowohl eine Einleitung über die Gesichtspunkte wie eine Zusammenfassung der Ergebnisse, und was im einzelnen geboten ist, ist bei weitem nicht gründlich und erschöpfend genug, um ein lebendiges Bild der Verhandlung, Diskussion, Motivierung der Anträge u. s. w. zu liefern. Auch sonst zeigt die Arbeit die Spuren der Unfertigkeit, die Abschriften sind weder mit der nötigen Exaktheit gemacht, noch mit einem kritisch gesichteten Apparat versehen, die Darstellung ist übereilt und wenig sorgfältig.

Wenn sie durch ihren Fleiss zwar auch zu der Hoffnung berechtigt, dass der Verfasser mit der Zeit etwas Brauchbares daraus machen werde, so konnte ihr doch einstweilen der Preis nicht verliehen werden.

Zur Bewerbung um den Preis der Löbellstiftung „über Luthers Anschauung vom Beruf und ihre Quellen" ist eine Arbeit eingegangen mit dem Motto: „Nur dem Ernst, den keine Mühe bleichet, Rauscht der Wahrheit tief versteckter Born u. s. w." Der Verfasser hat sich ernsthaft bemüht, dem gestellten Thema gerecht zu werden, ohne doch dieses Ziel völlig zu erreichen. Bei der Einteilung des Stoffes sind gegenüber dem ersten zu breit gehaltenen Abschnitt die beiden folgenden zu kurz geraten. Die Darstellung leidet an beträchtlichen stilistischen Mängeln und an einer seltsamen Vermeidung aller Unterabsätze. Auf der anderen Seite darf aber nicht verkannt werden, dass der Verfasser sich mit der Frage selbst und ihrer Litteratur gründlich vertraut gemacht, durchweg quellenmässig gearbeitet und im Urteil eine lobenswerte Objektivität beobachtet hat. Aus diesem Grunde und mit Rücksicht auf die Schwierigkeit der gestellten Aufgabe wird der Arbeit der Preis zuerkannt.

Verfasser der Arbeit ist:

Heinrich Steins, cand. phil., aus Cöln.

Die neuen Preisaufgaben für das Jahr 1907/08.

Von der katholisch-theologischen Fakultät: „Die Entstehung des sogenannten Gnadenjahres im mittelalterlichen Pfründerecht."

Von der evangelisch-theologischen Fakultät: „Melanchthons Lehre von der Kirche seit 1539 (de ecclesia et de auctoritate verbi Dei) soll unter Berücksichtigung der einschlagenden Stellen im Corpus Reformatorum Band 11, 12, 23, 24, 25, 28 zusammenhängend dargestellt werden."

Von der juristischen Fakultät: 1. „Nationale und internationale Prisengerichtsbarkeit (Geschichte, Rechtsvergleichung, Reformvorschläge)."

2. (wiederholt): „Das Recht der Rheinfähren in der heutigen Rheinprovinz in alter und neuer Zeit."

Von der medizinischen Fakultät: „Die Bakteriologie der Lochien."

Von der philosophischen Fakultät: 1. „M. Valerii Probi fragmenta colligantur, doctrina enarretur."

2. „Es soll eine möglichst vollständige Theorie der Bahnbestimmung spektroskopischer Doppelsterne gegeben werden."

3. „Die Lössablagerungen des Niederrheingebiets sind auf ihre Gliederung und auf ihr Verhältnis zu den Schottern und Kiesen zu untersuchen."

4. „Die Versuche von Kratzenstein (Journal de Physique, Supplément, 1872, Tome XXI 358 ff.) und Willis (Poggendorfs Annalen, Band XXIV, 1832, S. 397 ff.) künstliche Vokale zu erzeugen, sollen wiederholt und beurteilt werden."

5. „Es sollen neue Bestimmungen über die spezifische Wärme des Wassers zwischen 0° und 50° ausgeführt werden."

6. „Die Entwicklung des betonten volkslateinischen geschlossenen o im Französischen ist auf Grund des Atlas linguistique darzustellen."

7. „Über die experimentelle Begründung der Strukturformeln der Schwefelsauerstoffsäuren."

8. (Welcker-Aufgabe): „Die Wanddekorationen III. Stils in Pompeji, ihre Vorbilder und ihre Eigenart."

9. (Loebell-Aufgabe): „Welche Klöster und Stifter der Rheinprovinz besassen Ministerialen, welchen Einfluss hatten darauf die Reformbestrebungen und wie waren diese Dienstmannenschaften organisiert? (Urkunden über die Zustände nach 1250 brauchen nicht herangezogen zu werden.)"

Die Bewerbungsvorschriften sind in derselben Sprache abzufassen, in welcher die Aufgaben gestellt sind. Sie müssen ohne Nennung des Verfassers, nur mit einem Kennwort versehen, und begleitet von einem verschlossenen Umschlag, der aussen das gleiche Kennwort trägt und innen den Namen des Verfassers enthält, dem Universitäts-Sekretariat eingereicht werden bis zum 3. Mai 1908.

PROGRAMM

ZUR

FEIER DES GEBURTSTAGES

SEINER MAJESTÄT

DES KAISERS UND KÖNIGS

AM 27. JANUAR 1906

HERAUSGEGEBEN VON

REKTOR UND SENAT

DER RHEINISCHEN FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

Inhalt: Donarem pateras (Horat. carm. 4, 8) von Anton Elter
II, 2.

BONN
CARL GEORGI, UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI

Maecenas, atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum,
sunt quos curriculo pulverem Olympicum
collegisse iuvat metaque fervidis
evitata rotis sqq.

Das ist die erste Ode des Horaz, von der man glauben möchte, dass darüber nachgerade nichts Neues mehr zu sagen und daran kaum noch etwas zu erklären sei. Und doch scheint mir zum vollen Verständnis immerhin noch einiges zu fehlen, was nicht ganz unwesentlich ist. Was mich vor allem am meisten und, so oft ich's lese, immer wieder von neuem wundert, ist dies, dass man sich seit etwa 70 Jahren allmählich daran gewöhnt hat, das Gedicht in neun vierzeilige Strophen zu zerlegen, und dass man sich solche Strophen gefallen lässt, die, wie jeder weiss, ohne Wechsel des Metrums über Satzende und Sinnesabschnitte rücksichtslos hinweglaufen und an nichts anderem kenntlich sind, als an dem vom Drucker leergelassenen Zwischenraum hinter jedem vierten Vers. Ich kann es nimmer fassen, dass das Horazische Strophen sein sollen, die man so beliebig abmessen kann, vier wohlgezählte Verse auf das Stück. Wenn wirklich zur äussern Form einer Horazischen Ode nichts weiter erforderlich ist, als dass die Zahl ihrer Verse sich ohne Rest durch 4 dividieren lässt, 'ut si sex pedes habeant faciant hexametrum', so wäre dieser ganze Teil seiner Verskunst nicht wert, ein Wort darüber zu verlieren. Entweder ist das willkürliche Laune und mechanische Spielerei oder gar gedankenlose Nachahmung einer schon vorher gebrauchten und verbrauchten Form, oder aber es ist eine Gedankenlosigkeit, Horaz so etwas zuzutrauen und nach diesem ersten Beispiel antiker Strophen, die wir auf der Schule kennen lernen, eine Vorstellung von strophischer Komposition sich festsetzen zu lassen, die schliesslich doch auch für das Verständnis und die richtige Würdigung der Horazischen Lyrik nicht gleichgültig und belanglos ist; schlimmer noch, wenn durch solche Gewöhnung dann auch noch das grammatische Gefühl abgestumpft und der syntaktische Aufbau so verkannt wird, wie es bei dieser ersten Ode des Horaz zumeist geschieht.

Aber, wird man sagen, wozu überhaupt die Frage? Steht es nicht längst fest, dass alle Oden des Horaz in gleichen vierzeiligen Strophen abgefasst sind, und kann von dem 'Vierzeilengesetz' die erste Ode, das Widmungs- und Eröffnungsgedicht der ganzen Sammlung, eine Ausnahme machen? Haben wir nicht vielmehr die Strophen zu nehmen, wie sie sind, mögen sie auch noch so kunstlos sein oder kunstwidrig scheinen? Gewiss, dass die Zahl der Verse in sämtlichen Oden des Horaz im Gegensatz zu den Epoden genau durch 4 teilbar ist, lässt sich nicht leugnen; das ist das berühmte 'Vierzeilengesetz', von Aug. Meineke entdeckt und 1834 zuerst in seiner Textausgabe gleich so ad oculos demonstriert, dass jede Ode in vierzeiligen Strophen abgedruckt ist. Seit-

dem gilt es als feststehendes Axiom, dass alle Oden, also auch ***Maecenas, atavis edite regibus*** aus wirklichen vierzeiligen Strophen bestehen, was heute noch in Zweifel ziehen zu wollen vermessen und bei der Einfachheit des Gesetzes auf seinen Sinn und seine Berechtigung zu prüfen mindestens überflüssig scheint. Eine Ausnahme macht ja freilich c. 4, 8 *Donarem pateras grataque commodus,* geschrieben im selben Asclepiadeischen Versmass wie *Maecenas, at. ed. reg.,* mit seinen 34 Versen; aber erstens würde das für die drei ersten Bücher wenigstens die Regel nur bestätigen, und dann würde ein Gedicht, in dem seit Bentley ein Vers mit absoluter Sicherheit als interpoliert erwiesen schien, dagegen keine Instanz sein können, sondern eher selbst dem festen Gesetze sich fügen müssen; so wird man denn nicht müde, an dem Gedicht so lange herumzukorrigieren, bis auch hier die Vierzeiligkeit hergestellt ist, als ob damit das Gedicht und der Dichter gerettet wäre samt dem anscheinend ebenso unverbrüchlichen wie geheimnisvollen Gesetz der Vierzeiligkeit. Die Beobachtung an sich ist unstreitig richtig und jeder Zweifel ausgeschlossen: die Zahl der Verse in den einzelnen Oden des Horaz ist allemal durch 4 teilbar, nicht mehr und nicht weniger; mehr als diese Tatsache lässt sich allerdings einstweilen nicht behaupten, eine Deutung ist damit noch nicht gegeben. Eine Beobachtung wird aber erst dadurch zum Gesetz, dass man den innern Grund der Erscheinung erkennt, und erst dann wird man in der Lage sein, auch den Einzelfall verstehen und wirkliche oder scheinbare Ausnahmen richtig beurteilen zu können.

Dass die Tatsache der Vierteiligkeit mit der naheliegenden und scheinbar selbstverständlichen Annahme vierzeiliger Strophen nicht erklärt ist, zeigt eben schon unsere Ode *Maecenas, at. ed. reg.*, denn als Strophen sind diese Vierzeiler ganz undenkbar; Strophen müssen an sich zu erkennen sein, nicht aus der Vierteiligkeit der Verszahlen. So einfach also kann die Sache nicht sein, der Grund muss tiefer liegen. Wie hätte auch, wenn die Horazische Dichtung so streng von einem so einfachen und äusserlichen Gesetz beherrscht wäre, das so lange verborgen bleiben können? Skeptiker haben ja des öftern eingewendet, die Alten hätten von diesem Gesetze nichts gewusst; das würde zwar an der Richtigkeit der Tatsache nichts ändern, müsste aber doch im höchsten Grade auffallend sein, wenn ihr mehr als eine oberflächliche Bedeutung beizulegen wäre. Hat es aber einen tieferen Sinn, so hat man vielleicht eben darum, was wesentlich daran ist, auch schon in früheren Zeiten richtiger erfasst, ohne gerade vom 'Vierzeilengesetz' zu reden, und vielleicht ist auch diese Entdeckung nicht ganz so neu, als man zu glauben pflegt. Es wird nützlich sein, die Spuren solcher Beobachtungen vorerst einmal geschichtlich etwas genauer zu verfolgen. Für die Alten war allerdings davon zu sprechen kaum ein besonderer Anlass; die Metriker z. B. handeln von Versen und versus continui, erst bei Polymetrie natürlich auch von Strophen; dass sie keine Strophen in stichischem Versmass zu kennen scheinen, ist freilich merkwürdig genug. Den Nachfolgern und selbst den Nachahmern des Horaz hingegen wird man dieselbe Freiheit zugestehen müssen, wie Horaz selbst, wenn er sich für seine Oden jenes individuelle 'Gesetz' gegeben. Wer aber Seneca z. B. anruft, dessen Chorlieder in Horazischen Metren die Vierzeiligkeit nicht

aufweisen, oder ihm das als Abfall von Horaz zum Vorwurf macht, trägt dem nicht genügend Rechnung, dass es für den Tragiker doch andere Tradition und andere Bildungsformen gibt, als für den Lyriker. Die Hymnen des Prudentius indessen sind schon als solche naturgemäss strophisch gebaut, sie bestehen aus 3-, 4-, 5zeiligen regelrechten Sinnstrophen (vgl. Faguet de Prud. carm. lyricis, Burdig. 1883, 126), aber der eine in reinen Asclepiadeen (cath. 5), dem Metrum, das durch die Widmungsode gewissermassen das spezifische Horazmetrum geworden, hat bezeichnenderweise (41) vierzeilige Strophen; dagegen die Praefatio c. Symm. I im selben Versmass (89 V.) ist, nicht minder bezeichnend, nicht strophisch gegliedert; er verrät dadurch, dass er die Vierzeiligkeit zwar kennt, aber weder als willkürliche Erfindung noch als schematische Regel auffasst. Ebensowenig sind strophisch gebaut die Asclepiadeischen Gedichte bei Ausonius ep. 15 (7) zum Schluss (21 Ascl.), oder Claudian fescenn. 4 (37 V.), oder Mart. Capella 1, 91 (52 V.), 2, 122 (10 V.), oder das Lied der Harmonia 9, 911 (30 V.), oder Asclepiadius Poet. lat. min. 4 p. 148 Baehr. (15 V.), vgl. noch Luxor. A. L. 289. 314. 316. 323. 356. 361. Für stichische Versmasse ist eben Strophenform zwar nicht ausgeschlossen, aber niemals Gesetz. Wo jedoch die Horazische Lyrik als solche in Frage kommt, da haben auch die Alten um die 'Vierzeiligkeit' positiv gewusst, Apollinaris Sidonius z. B., dessen *Asclepiadei Horatiana incude formati* (ep. 9, 13, 2) genau so vierzeilig sind wie Horazens erste Ode; ich wüsste wenigstens nicht, warum 28 Verse nicht ebensogut vierzeilig heissen könnten wie 36, wenn die Teilbarkeit der Verszahl durch 4 dazu genügt, oder wenn das bei Sidonius trotz seiner Nachahmung des Horaz keine Strophen mehr sind, warum sie es bei Horaz eher sein müssten. Jedenfalls scheint auch ihm danach die Tatsache der Vierteiligkeit als solche doch nicht unbekannt, an vierzeilige Strophen hat dabei freilich weder er noch einer seiner Herausgeber je gedacht. Ferner das Gedicht de Arzugitano vate (Poet. lat. min. 4 p. 302), das mit einer Parodie von *Maecenas, a. e. r.* beginnt *Praecisae silicis cautibus edite* hat ebenfalls, ohne strophisch zu sein, doch auch gerade 12 Verse. Auch weiterhin im Mittelalter ist diese Kenntnis der Vierzeiligkeit nie ganz erloschen. Um mich auch hier auf Beispiele von Asclepiadeen nach dem Muster von Horazens erster Ode zu beschränken, da sie von stichischen Gedichten für Horaz allein in Frage kommen: dass des Hrabanus Maurus hymnus de Epiphania (Poet. lat. aevi Carol. 2, 247) oder des Petrus Albarus ymnus in deim s. Eulogii (ib. 3, 139) in Asclepiadeen aus richtigen Strophen besteht (letzterer sogar mit Acrostichis der Stropheninitia), ist ganz in der Ordnung, aber es sind wiederum genau vier-, nicht etwa mehrzeilige Strophen; aber auch das Gedicht Wandalberts (ib. 2, 571) in denselben Asclepiadeen zählt, ohne strophisch zu sein, wieder 44 Verse. Bei Sedulius ist, ob nun nach Horaz oder nach Prudentius, das eine Asclepiadeische Gedicht (ib. 3, 164) sicher strophisch, das andere (3, 160), wenn nicht auch strophisch, dann mindestens 'vierzeilig' (beidemal 24 V.); und in der Schrift de rectoribus christianis sind gerade auch die asclepiadeischen Carmina wieder in vierzeiligen Strophen abgefasst (Hellmann Sedulius Sc. S. 53. 80). Das Carmen de navigio et agricultura (Poet. Carol. 4, 245) besteht aus 60 Asclepiadeen ohne Strophen,

des Eugenius Vulgarius Metrum Asclepiadeum (ib. 4, 424) hat wieder vier vierzeilige Strophen u. s. w., mehr würde man sich mit Hilfe von Manitius' Analekten zur Geschichte des Horaz und Gröber's Grundriss 2 (1902) 97 zusammensuchen können, z. B. Alphanus (11. Jahrh., Migne 147, 1226) hat n. 9 einen Hymnus in vierzeiligen asclepiadeischen Strophen, n. 24 aber besteht aus stichischen Asclepiadeen, desgleichen ist stichisch Hermannus Contractus (Zeitschr. für deutsches Altert. 13, 393) u. a. m. (über rythmische Asclepiadeer vgl. weiter W. Meyer Ges. Abh. zur mittellat. Rythmik 1, 226). Kurz, andere als vierzeilige Strophen in reinen Asclepiadeen scheint es nicht zu geben, daneben ist aber oft genug die Verszahl ein Vielfaches von 4, ohne dass Strophen zu erkennen wären, während im übrigen Asclepiadeen so gut wie andere Versmasse auch rein stichisch verwandt werden können; so hat z. B. auch Petrarca seinen Brief an Horaz (ep. fam. 24, 10) in 138 Asclepiadeen stichisch, ohne Strophen abgefasst.

Ist somit eine gelegentliche Kenntnis der Vierteiligkeit der Verszahlen auch in der monostichischen ersten Ode des Horaz nicht zu bestreiten, so ist von da zur Annahme vierzeiliger Strophen in der Tat nur mehr ein Schritt. Im 12. Jahrhundert hat der Abt Metellus von Tegernsee (Bursian Sitzungsber. bayr. Ak. 1873, 475, vgl Wattenbach Sitzungsber. Ak. Berlin 1897, 782), der in seinen Quirinalia der Reihe nach die Metra des Horaz imitiert, über das nach *Maecenas, a. e. r.* gemachte Gedicht geschrieben *Ode monocolos tetrastrophos, metrum Asclepiadeum,* d. h. nach unserer Ausdrucksweise: Ode in Strophen zu vier gleichen Versen; die dicola dagegen behandelt auch er distichisch, das Asclepiadeum maius stichisch, und im übrigen hat er selbst auch andere als nur vierzeilige Strophen. Wenn Ähnliches gelegentlich sich sogar in Horazhandschriften gefunden hat, wie *tetracolos* zu c. 4, 7 und selbst zu 4, 8 (s. Keller), nicht aber zu 1, 1, so sind das freilich nur handgreifliche Schreibfehler, nicht etwa 'ein urkundliches Zeugnis für das Meineke'sche Strophengesetz'. Man müsste allerdings die Testimonia zur Geschichte des Horaz im Mittelalter besser übersehen können, sowie die noch wenig gesichteten mittelalterlichen Poetiken und Traktate *de metris Horatianis* beisammen haben, um genauer bestimmen zu können, wie weit etwa eine Tradition der Vierzeiligkeit im Mittelalter sich erhalten hatte und worauf sie sich stützt, oder ob man nur halb zufällig darauf verfiel; Aldus Manutius, Perottus u. a. folgen in ihren Abhandlungen *de metris odarum* durchweg den alten Metrikern, kennen also keine isometrischen Strophen. Vermutlich hat man aber im Schulunterricht bei der Erklärung der Horazischen Metra der Gleichmässigkeit halber auch für die monostichischen Gedichte bisweilen schon vierzeilige Strophen zugrunde gelegt, wie es später unzweifelhaft geschehen ist. Als die Humanisten die Oden des Horaz, um sie in ihrem ganzen Wohlklang zu geniessen, in Musik setzten — Conrad Celtis liess sie zuerst in Ingolstadt jeden Tag im Horazkolleg zum Schlusse vierstimmig singen nach der Melodie seines Schülers P. Tritonius — da haben sie wiederum alle aus der ersten Ode vierzeilige Strophen gemacht, die distichischen Masse dagegen als zweizeilige Strophen behandelt; die Beispiele gibt R. von Liliencron in dem oft zitierten und, wie es scheint, nie nachgelesenen Aufsatz der Vierteljahrsschr.

für Musikwiss. 3 (1887) 26 (die Noten als Schulausgabe auch bei Breitkopf und Härtel erschienen), über ein Schulliederbuch von 1531 s. auch Mitteil. der Gesellsch. für deutsche Erz.- u. Schulgesch. 3 (1893) 59. In derselben Weise wie in den Handschriften wird nun auch seit frühester Zeit in den Ausgaben das Metrum zu den einzelnen Oden drübergeschrieben. Aber ich war doch nicht wenig erstaunt, als ich plötzlich in der Ausgabe des Georg Fabricius von 1578 genau so wie bei Metellus von Tegernsee über *Maecenas, a. e. r.* gedruckt fand *Monocolos tetrastrophos*; und damit man nicht glaube, das sei nur Zufall oder unbemerkt geblieben, die Baseler Ausgabe von 1580 setzt die erste Ode klar und deutlich bereits in vierzeiligen Strophen ab, genau so wie A. Meineke 1834, und hinterher fand ich das auch schon notiert in C. Kirchneri novae quaestiones Hor. 1847 p. 64, wo ferner bemerkt ist, dass das ebenso schon in der Baseler Ausgabe des Fabricius von 1555 der Fall sei. Dagegen ist es offenbar nur ein Versehen, wenn (der von Teuffel angeführte) Wetzel noch 1799 in der Übersicht der Metra (2, 61) das Asclepiadeum primum μονόκωλον τετράστροφον nennt, ohne jedoch den Text in Strophen zu zerlegen. Derselbe Kirchner führt dann aber des weiteren aus der Ausgabe von C. F. Preiss 1805 (1, 139) auch noch folgende Beobachtung an: 'Horaz hat in diesem Versmaasse (Ascl. IV) zwölf Oden geschrieben — und ob er gleich keine dieser Oden in Strophen abgeteilt hat, so ist es doch merkwürdig, dass man alle in vierzeilige Strophen abteilen kann, so dass niemals zwei Verse übrig bleiben. Ob dieses durch einen blossen Zufall oder deswegen geschehen ist, um jeder von diesen Oden wenigstens einen Schein von lyrischen Strophen zu geben, lässt sich nicht mit Gewissheit behaupten', und dann berichtet er noch, dass Vanderbourg 1812 faktisch vier von diesen Oden in vierzeiligen Strophen abgedruckt habe — nil novi sub sole, aber für eine Wissenschaft, die sich mit Vorliebe historisch nennt, ist es doch einigermassen beschämend, dass sie ihre eigene Geschichte so wenig achtet, und dass man solche Dinge heute erst wieder ausgraben muss; selbst Kirchner fand ich zitiert nur bei Wend. Foerster quaest. Horat. II Brünn 1870, 17. Was hier an einer Einzelheit zutage tritt, gilt leider ganz allgemein; die positiven Erkenntnisse der Vergangenheit und in ihnen den Fortschritt der Wissenschaft im Bewusstsein lebendig zu erhalten ist unsere Pflicht, und statt immer neuer Horazausgaben mit und ohne Kommentar brauchten wir auch einmal eine Geschichte der Horazerklärung und ihrer bleibenden Ergebnisse. Übrigens pflegte man schon seit dem 16. Jahrhundert die stichischen und distichischen Oden nach Sinnabschnitten abzusetzen, wodurch bisweilen (wie bei Vanderbourg in c. 1, 13. 19. 36. 3, 9) von selbst vierzeilige Strophen herauskommen, und dementsprechend in der ersten Ode sinngemäss die Verse 7. 11. 15. 19. 23. 29. 35 auszurücken, was auch meist vierzeilige Abschnitte gibt und jedenfalls verständiger ist als unsere heutigen Strophen. Wenn Preiss für die andern Metra die Frage nicht gestellt hat, so geschah es, weil für ihn zur Strophe mehr als blosse Vierzeiligkeit gehört und bei den drei Asclepiadeischen Oden (1, 1. 3, 30. 4, 8) war wegen 4, 8 an vierzeilige Strophen ohnehin nicht zu denken. Im allgemeinen nahm man wie seit alter Zeit an, dass ein stichisches Gedicht als solches die Strophenform ausschliesse,

es sollte mich aber nicht wundern, wenn auch schon unter den Horaz nachahmenden Dichtern des 17. und 18. Jahrhunderts jemand instinktiv wie die Horaz-Komponisten der Humanistenzeit die Strophenform auf alle Metra ausgedehnt hätte, wenigstens wird 1, 1 mehrfach ebenso in Strophen nachgebildet, wie die andern Oden; vielleicht wird Stemplinger demnächst in seinem Buche über das Nachleben des Horaz darüber genaueren Aufschluss geben können. Ohne Kenntnis dieser Vorläufer hat dann bekanntlich Meineke seine Beobachtung der Vierteiligkeit aller Oden (ausser 4, 8) in seiner Ausgabe (1834) sofort in vierzeilige Strophen umgesetzt und die Stropheneinteilung vollständig durchgeführt, ohne hier oder vorher ein Wort darüber zu sagen; so wenig brauchte man damals seine Fündlein an die grosse Glocke zu hängen. Zwar hatte Lachmann schon vorher im Catull (1829) zuerst das 30. Asclepiadeische Gedicht, auch ohne ein Wort dazu zu sagen, in vierzeiligen Strophen abgedruckt, was er jedoch später wieder als übereilt zurücknahm; dass er aber auch die Entdeckung der Vierzeiligkeit im Horaz ebenfalls gemacht hatte, berichtet er selbst (1845, Kl. Schr. 2, 84) mit den Worten, die ich nun auch noch mitteilen will: 'Streitigkeiten über Priorität werden wir Philologen, denk ich, am besten den Naturforschern überlassen, schon weil sie bei uns jedem dritten lächerlich sind oder ärgerlich . . . So würde ich, weil nur die bare Dummheit zweifelt, gewiss gar nicht sagen, dass ich mit Meineke die kleine Entdeckung gemein habe (wir wissen nicht wer sie zuerst ohne den andern gemacht hat), dass die Horazischen Oden durchaus Strophen von vier κώλοις haben, wenn ich nicht eben bei den zwei Gedichten, die allein Schwierigkeit machen (4, 8 u. 3, 12) anders urteilte als Meineke'. Hinterher hatten auch andere dieselbe Entdeckung gemacht, so will es z. B. auch L. Mueller unabhängig von ihnen (1844) gefunden haben (Ein Horaz-Jubiläum 1892 S. 15). Wie man aus diesem Überblick ersieht, war die Tatsache der Vierteiligkeit der Verszahlen im Horaz auch früher schon keineswegs so ganz unbekannt gewesen, wenn sie auch nur sporadisch, ohne erkennbare zusammenhängende Tradition und ohne feste Theorie auftritt; allerdings hatte vorher niemand bemerkt, dass sie für alle Oden bis auf eine gilt, dafür hat man sie aber auch nicht alle über denselben Leisten geschlagen wie seit der Entdeckung des 'Vierzeilengesetzes' durch Meineke und Lachmann.

Was hat denn nun aber, fragen wir jetzt unsererseits, dieses sogenannte Vierzeilengesetz zu bedeuten? Wenn an der scharfsinnigen Beobachtung, dass die Verszahlen aller Oden insgesamt mit alleiniger Ausnahme von 4, 8 durch 4 teilbar sind, nicht mehr wäre als diese Äusserlichkeit, so könnte man das als Kuriosität auf sich beruhen lassen. Wäre es nur ein willkürlicher Einfall des Dichters, kein inneres die Form der Oden wesentlich berührendes Gesetz, nun dann könnte Horaz sich auch einmal wieder wie in den Epoden davon dispensiert haben, im übrigen aber hätten wir damit noch keineswegs das Recht, alle Gedichte, 1, 1 z. B., in vierzeiligen Strophen abzusetzen, so wenig wie z. B. Sidonius oder Wandalbert die Erscheinung in diesem Sinne aufgefasst haben. Oder aber es ist mehr als eine beliebige Form, ein wesentlicher Bestandteil seiner Kunst, nicht blosse Künstelei, dann müssen wir aber auch nicht nur die Tatsache kon-

statieren und uns mit der nächstliegenden Annahme vierzeiliger Strophen begnügen, sondern nach dem Grunde fragen, worüber weder Meineke noch Lachmann sich ausgesprochen noch sonst jemand, wie es scheint, nachzudenken als notwendig empfindet; und dann mag es sehr wohl sein, dass eben der Grund der Vierzeiligkeit auf die Ausnahme *Donarem pateras* oder auf *Maecenas, a. e. r.* gar nicht oder nur in bestimmtem Sinne zutrifft — so allein wird das mit Sicherheit zu entscheiden sein. Was freilich die Vierteiligkeit fast sämtlicher Oden wohl anderes bedeuten könne, als strophische Komposition, das scheint allerdings zunächst schwer zu beantworten, und die Annahme vierzeiliger Strophen liegt jedenfalls so nahe, dass man sich darüber auch von Anfang an klar und einig gewesen ist; so hat es ja auch Meineke gleich praktisch demonstriert. Zwar für die Mehrzahl der Horazischen Gedichte besagt darum bekanntlich das Gesetz nichts Neues, denn alle Sapphischen, Alcäischen und viele der Asclepiadeischen Oden bestehen eben an sich aus metrisch abgegrenzten vierzeiligen Strophen, 78 von 102 (103 mit *Miserarum est*); aber dass auch alle 18 distichisch (in Epodenform), ja 5 von den 6 monostichisch abgefassten Oden (es sind die Asclepiadeischen 1, 1. 3, 30. 4, 8 und 1, 11. 18. 4, 10), also fast ein Viertel aller dieselbe Erscheinung zeigen, dass auch ihre Verszahlen allemal ein Vielfaches von 4 enthalten, das ist die auffallende Tatsache, die nach einer Erklärung verlangt. Warum also hat Horaz auch diese Oden ohne Zwang so gebaut, dass ihre Vierteiligkeit nicht Zufall, sondern Absicht scheint? Ein Naturgesetz ist es doch nicht, jedoch auch Sitte und Tradition kann einen Zwang ausüben wie ein Gesetz. Aber mag es nur Instinkt sein oder Theorie, bewusste oder unbewusste Nachahmung, Eigenwille oder Manier, in irgend einer Weise muss sich das doch auch bei Horaz erklären und geschichtlich einreihen lassen. Für die Sapphische und Alcäische Strophe war nun Vierzeiligkeit seit jeher die feste Form, und Vierzeiler sind allerdings zu allen Zeiten die volkstümlichsten Strophen gewesen, aber es gab doch auch andere Strophen, grössere und selbst kleinere, warum also hat Horaz, scheint es, sich auf diese beschränkt? Wir pflegen, wo wir in solchen Dingen nach dem Grund suchen, mit Recht erst nach dem Vorbild zu fragen. Nun wissen wir zwar, dass Sapphos Gedichte z. T. distichisch gesetzt waren; und dass die Lieder des Alcäus ausnahmslos tetrastichisch abgefasst gewesen seien, ist ein Schluss von Horaz auf sein Vorbild, der mindestens nicht beweisbar ist. Dass aber speziell stichische Vierzeiler oder auch nur Strophen, wie man sie aus *Maecenas, a. e. r.* gemacht, sonst bei Griechen oder Römern üblich gewesen, ist vollends ausgeschlossen. Also wenn es bei Horaz nicht Nachahmung der festen Formen seiner Lehrmeister oder Vorgänger ist? Auch dann ist, möchte man meinen, eine Erklärung nicht allzu schwer zu geben: hat er schon in 78 Oden die feste vierzeilige äolische Strophe nachgebildet, so wird auch die Vierzeiligkeit der übrigen danach gewählten und z. T. von ihm selbst erfundenen Strophenformen ihnen den gleichen äolischen Charakter haben verleihen sollen, den seine Odensammlung (I—III wenigstens) ausdrücklich an der Stirne trägt.

Das ist nun eine von jenen Erklärungen, bei denen man trotzdem das unbestimmte

Gefühl hat, nicht wesentlich klüger und um den entscheidenden Punkt herumgeführt worden zu sein, denn das ergäbe wohl eine gewisse Regel, womit eine Ausnahme wie 4, 8 schon viel von ihrer Auffälligkeit verlieren würde, aber das wäre doch kein Gesetz, wie das die Oden so vollständig beherrschende Vierzeilengesetz. Und dann sollte man doch erwarten, dass wenn Horaz der Gleichförmigkeit halber alle Gedichte in vierzeiligen Strophen setzen wollte, er dann auch überall wirkliche Strophen gebaut, nicht aber, wie Preiss es ausgedrückt, sich mit dem Schein von lyrischen Strophen begnügt hätte, die als solche nur durch Auszählen der Verse zu entdecken sind. Es zeigt das, dass damit der Kernpunkt der Frage noch nicht getroffen ist. In der Tat, wenn das alles im Horaz solche Strophen wären, wie in den Sapphischen und Alcäischen Oden, dann wäre die Vierzeiligkeit der Strophen leicht erklärt, so aber ist die notwendige Voraussetzung für die Ausdehnung der Vierzeiligkeit der 78 strophischen Oden auf die monostichischen und distichischen Metra doch erst die, dass sie auch an sich strophisch gebaut sein müssten, wie jene, was also auch vorher festgestellt werden muss; mit andern Worten, wenn Oden wie *Maecenas, a. e. r.* wirklich aus vierzeiligen Strophen bestehen sollen, so gut wie Sapphische und Alcäische Oden, so ist das wesentliche daran nicht die Vierzeiligkeit, sondern dass sie, obwohl metrisch ohne alle Gliederung, dennoch in gleiche Teile, nämlich Strophen gegliedert sind; und was erklärt werden muss, ist dies, ob und warum Horaz auch diese monostichischen und distichischen Metra strophisch gebaut hat — dass er sie, wenn strophisch, dann auch vierzeilig gebaut, dass ist dann eine Sache von untergeordneter Bedeutung. Also auf die richtige Fragestellung kommt es an wie immer, und die Frage hat vielmehr so zu lauten: 1. ob und warum alle Oden strophisch gebaut sind, 2. ob und warum alle solche in vierzeiligen Strophen, 3. ob und warum eventuell einige weder strophisch noch vierzeilig komponiert sind. Statt also von der äussern Tatsache der Vierteiligkeit der Verszahlen gleich auf vierzeilige Strophen zu schliessen und diese unbesehen in den Text zu setzen, sind wir im Wandel der Untersuchung vor die wichtige und keineswegs selbstverständliche Frage gestellt, mit der man hätte beginnen müssen: was ist und was bedeutet eine Horazische Strophe?

Es ist im höchsten Grade zu verwundern, dass seit Meineke und Lachmann kaum jemand sich ernstlich so gefragt zu haben scheint, nur weil das Vierzeilengesetz so einfach, unmittelbar einleuchtend und allgemeingültig erschien, dass 'nur die bare Dummheit' daran zweifeln könnte. Empirisch gefunden statt aus der Einsicht in das innere Wesen der Horazischen Kunst heraus empfunden, ist das Vierzeilengesetz von Anfang an eine mechanische Äusserlichkeit gewesen und geblieben. So grob die Observation, ebenso schematisch ist die Deutung, die man ihr gegeben, indem man, wie so oft, vorschnell aus der vollständigen Induktionsreihe das Gesetz mit seiner Erklärung ohne weiteres abzulesen glaubte, während die eigentliche Ursache der Erscheinungen meist tiefer liegt. Weil einmal die Mehrzahl der Oden aus vierzeiligen Strophen besteht und die Verszahlen der übrigen durch 4 teilbar sind, hat man flugs auch für diese gleiche Strophen angesetzt, ohne sich um ihre Beschaffenheit zu kümmern, und indem man so

gleich das strophische Vierzeilengesetz entdeckte, hat man, was an der Entdeckung das wichtigste ist, die strophische Komposition der Horazischen Lyrik überhaupt, darüber zu erklären ganz vergessen. Wie viel besser und einsichtiger verfuhren da doch die Früheren, die man nicht kennt, die wenigstens z. T. die Hauptsache, die Strophe als solche, ins Auge fassten, wenn sie so auch das Gesetz der Vierzeiligkeit nicht entdeckten. Denn wenn auch die Stropheneinteilung speziell von 1, 1 dadurch nicht richtiger oder verständlicher wird, dass schon Metellus oder G. Fabricius darauf verfallen sind, so hat der Überblick über die Vorläufer Meineke's andererseits doch gezeigt, dass man zu Zeiten zwischen Tetraden und Strophen wohl zu unterscheiden wusste und insbesondere monostichische Strophen nur da fand und verwandte, wo sie auch an sich formell und sachlich motiviert waren. Die Neuern hingegen sind trotz der als 'epochemachend vielgerühmten Entdeckung über die öde Gesetzmässigkeit nicht mehr hinausgekommen. Die ganze Erörterung des Gesetzes bewegt sich immer nur an der Oberfläche; vgl. die Übersicht über die frühere Diskussion der Frage bei Wend. Foerster de lege Meinekiana, quaest. Hor. II Brünn 1870, und als Exempel, wie auch die Kritiker des Gesetzes ewig des längern und breitern darüber hin und her reden, ohne den Kernpunkt der Sache zu bemerken, vgl. C. Bock de metris Hor. lyricis, Kiel 1880, 41. Keinerlei Anregung ist von dieser grossen Entdeckung ausgegangen, nur dass man danach auch sonst überall bei Dichtern Strophen nachzuweisen sich bemühte (über Lachmann's weitere Strophenfunde vgl. J. Grimm's Rede auf L., Kl. Schriften 1, 154); anderswo ist man darüber längst zur Tagesordnung übergegangen, nur im Horaz haben sich die Strophen nach wie vor erhalten und erfreuen sich eines kanonischen Ansehens. Aber auch für Horaz selbst hat diese Entdeckung des Vierzeilengesetzes der Forschung keine neuen Impulse gegeben und ist vor allem kein Wendepunkt geworden für die Vertiefung unserer Kenntnis der Horazischen Kunst. Und doch hätte man sich längst fragen müssen, was diese so gewonnenen Strophen bei Horaz bedeuteten, woher bei aller Gleichheit des äussern Umfangs diese auffallenden Unterschiede im Bau der Strophen, und weiter was denn die Strophenform überhaupt und die Regelmässigkeit ihrer Anwendung zu bedeuten habe, warum sie so bei Horaz allein zu finden sei, und wie er dazu gekommen; denn selbst wenn es nur persönliche Willkür wäre, so müsste es doch historisch verständlich gemacht werden können. Ebensowenig hat sie das Verständnis des Horaz im einzelnen irgendwie gefördert, von einer befruchtenden Wirkung auf die Interpretation ist nirgends eine Spur zu finden. Wohin sie da geführt, ersieht man ja eben an 1, 1; wie mumifiziert stehen sie da der Reihe nach in unseren Texten, diese seltsamen Strophen, und die Horazische Verskunst, soweit es Strophen und den ganzen rhythmischen Aufbau der Oden betrifft, genauer zu erfassen, hat sie geradezu verhindert. Man muss es lesen, was Meineke selbst in der zweiten Auflage (p. XLIII) über sein Gesetz zu sagen hat, um die ganze Gedankenleere dieser Entdeckung zu empfinden; bei seinen Gegnern vermisst er die Gründe, sein Gesetz bedurfte keiner, aber 'eam legem si Peerlkampius .. cognitam habuisset, dubitari non potest quin compluribus locis cautiorem criticum se

praebuisset'. Ihre einzige Frucht ist sozusagen jene Flut von törichten Versuchen gewesen, den Sitz der Interpolation in der einzigen nichtvierzeiligen Ode 4, 8 ausfindig zu machen. Das kommt allein daher, dass die Entdeckung der Vierzeiligkeit zuerst für sich gemacht worden ist und seither die ganze Diskussion beherrscht hat, statt dass man umgekehrt vom Strophenbau der Oden ausgegangen wäre; auch hier hat sich die Diskontinuität wissenschaftlicher Arbeit einmal wieder hart gerächt. Doch um nach diesem Diskurs zur Sache selbst zurückzukehren, die wahre Ursache der Erscheinung der Vierzeiligkeit ist die strophische Komposition, nach ihrem Wesen und ihrem Grunde haben wir zu fragen, daraus erst wird sich ergeben, welches ihre Wirkungen sind und wie weit ihre Geltung sich erstreckt.

Was ist eine Strophe, und woran erkennt man oder erkannte man eine Strophe? Heute sieht man's mit blossem Auge infolge der technischen Einrichtungen unserer Schrift, diese Hilfen gab's im Altertum nicht. Wie also konnte der antike Leser wissen, dass z. B. *Maecenas, a. e. r.* aus 9 vierzeiligen Strophen bestehe? Von einer Paragraphe (einem Absatzstrich), wie das in griechischen Texten wohl üblich ist, besitzen wir in unsern Horazhandschriften keine Spur. In einer lateinischen Inschrift (Buecheler Carm. epigr. n. 1552) von 90 Hexametern ist etwas Ähnliches zu finden, ein H förmiges Zeichen zu V. 9. 13. 17. 23. 32. 62. 78. 82. 86. 90, das sind aber Sinneinschnitte, wenn es auch bezeichnend ist, dass diese Abschnitte mehrfach Vierzeiler (natürlich keine Strophen) sind, wie sie übrigens auch sonst des öftern zu beobachten sind, in der 11. Epode z. B. V. 4; 6. 10. 14. 18. 22; 24. 28. Was also heute durch die (zuerst wohl bei Cruquius 1579, allgemeiner aber erst seit dem 18. und 19. Jahrhundert) beigeschriebenen Verszahlen sich fast von selbst aufdrängt und durch die in den Oden des Horaz allein berechtigten tetradischen Ziffern noch augenfälliger gemacht würde, die Teilbarkeit durch 4, das hätten die Alten erst auszählen müssen? Hat es denn einen Sinn, erst am letzten Verse z. B. von *Maecenas, a. e. r.*, weil es richtig nachgezählt der 36. ist, zu erkennen, dass das ein Gedicht in Strophen war, bei *Donarem pateras* dagegen, weil es mit dem 34. endigt, dass es etwa kein Gedicht in Strophen war, wenn im übrigen sich beide Gedichte bis dahin sonst durch nichts unterscheiden? Und wie soll man es sofort der ersten Ode ohne Spatium u. dgl. ansehen können, dass sie gerade aus vierzeiligen Strophen besteht, wo 36 sich doch ebenso gut durch 2, 3, 4, 6, 9, 12, 18 dividieren lässt? Oder sollte sich das alles für den antiken Leser des Horaz von selbst verstanden haben, wo es doch keine allgemein übliche Form, sondern eine spezielle Eigentümlichkeit seiner Oden ist? Das ist doch natürlich, dass die Strophe zunächst als Strophe, einerlei ob vier- oder wievielzeilig, wenn beabsichtigt, auch von Anfang an erkannt und empfunden werden müsse. Eine antike Strophe muss eine sinnfällige Einheit sein, fürs Ohr, nicht für das versezählende Auge, und schon darum ist sie mehr als eine blosse äusserliche Form. Eine beliebige, rein willkürliche Vereinigung einer gleichen Anzahl von Versen macht noch lange keine Strophe; zur Strophe gehört vor allem, dass sie rhythmisch und syntaktisch ein Ganzes sei. Die Einheit wird

gebildet z. B. durch den Wechsel der gleichartigen Verbindung verschiedener Verse, wodurch der Abschluss der Stropheneinheit rhythmisch ins Ohr fällt, wie das bei der Sapphischen und Alcäischen Strophe ohne weiteres der Fall ist. Wo aber zwei Verse regelmässig (epodisch oder distichisch) miteinander wechseln, oder wo überhaupt nur eine Versform stichisch verwandt ist (ohne Reim und ähnliche Bindemittel), da kann das Element der strophischen Einheit nur durch Gliederung der Sinnesabschnitte zum Ausdruck gebracht werden. Jede Strophe, einerlei ob aus gleichen oder aus verschiedenen Versen bestehend, ist ursprünglich zugleich Sinnstrophe. Aber je entwickelter die metrische Strophenform ist, um so freier wird die Sinnteilung sein dürfen, je einfacher hingegen die metrische Strophe, um so regelmässiger wird sie durch Sinnpause gestützt sein, hier müssen sich Metrum und Sprachform gegenseitig ergänzen. Wo Seneca z. B. Strophen hat (z. B. sapphische Med. 579 = $7 \times 4 + 7 \times 9$), sind es auch wirkliche Sinnstrophen; dagegen wird es speziell bei monostichischen Gedichten niemandem einfallen, ohne jede Rücksicht auf Sinn und Satzschluss Strophen abzuzählen — so äusserlich sind nicht einmal in Zeiten, wo die Strophenfindung ihre Orgien feierte, die Responsionsfanatiker verfahren — Asclepiadeen etwa, wo die Zahl der Verse es gestattet, des Horaz wegen in vierzeiligen Strophen abzusetzen wie bei Sidonius, Wandalbert oder gar Seneca Herc. f. 524—91 (= 17×4). Sollte das bei Horaz selbst anders sein? Die Frage nach dem Verhältnis von Sinnpause und Strophenteilung ist freilich nicht frischweg nach modernem Empfinden zu entscheiden, was in historischen Dingen stets trügerisch ist, sondern nach dem Usus, auch nicht schematisch für alle Strophenarten gleich zu behandeln, sondern nur mit Berücksichtigung der Zeit- und Stilrichtungen. Aber Horaz müsste schon ein hilfloser Epigone und gedankenloser Nachahmer sein, wenn er wirklich seine Strophen nicht mehr nach natürlichem Empfinden, sondern so rein äusserlich zu 4 Versen das Stück gebaut hätte wie in 1, 1 — durch wen aber sollte er darin so bis zur Unfreiheit gebunden gewesen sein? Jedenfalls dürfen wir bei ihm das natürliche Verhältnis von Strophen- und Satzform um so mehr voraussetzen, als er in Rom der erste ist, der durchweg in Strophen dichtet und die strophische Komposition distichischer und vielleicht auch monostichischer Gedichte mit vollem Bewusstsein wahrscheinlich überhaupt zuerst durchgeführt hat. Der Weg der Induktion ist in solchen Fällen, wenn man erst weiss, worauf es ankommt, allemal der beste, und statt so kurzer Hand von der Vierzeiligkeit auszugehen, empfiehlt es sich einmal genauer zuzusehen, was Horaz für Strophen hat, und inwieweit bei ihm Satzschluss oder Sinnpause im Satz mit Strophenende koinzidieren. Wer von vornherein nur so im allgemeinen 'einwendet, dass die Abschnitte des Sinnes und der Interpunktion häufig mit diesen Absätzen nicht zusammenfallen, hat sich wohl die strophischen Oden nie darauf angesehen, wie weit diese einer solchen Forderung entsprechen' (O. Jahn Herm. 2, 418 [1]). Als einfachstes Beispiel nehme man das zweite Buch, wo Alcäische und Sapphische Oden miteinander abwechseln:

Alc. 1 *Motum ex Metello consule civicum,* die erste Strophe ist nicht, die dritte schwächer abgeteilt (durch Sinnpause im Satz)

3 *Aequam memento rebus in arduis,* die erste schwächer
5 *Nondum subacta ferre iugum valet,* freier
7 *O saepe mecum tempus in ultimum,* die erste schwächer abgeteilt, die vorletzte mit der letzten gebunden
9 *Non semper imbres nubibus hispidos,* freier
11 *Quid bellicosus Cantaber et Scythes,* freier, u. s. w.

Sapph. 2 *Nullus argento color est avaris,* Satz- und Strophenende stimmen zusammen bis auf die letzte Strophe
4 *Ne sit ancillae tibi amor pudori,* stimmt
6 *Septimi, Gades aditure mecum et,* stimmt
8 *Ulla si iuris tibi peierati,* Kunstpause nach der ersten Strophe
10 *Rectius vives, Licini, neque altum,* die vorletzte vor der Schlusssentenz gebunden
16 *Otium divos rogat in patenti,* vorletzte gebunden — u. s. w., denn schematisch lässt sich das freilich doch nicht registrieren, man muss sie selbst nachlesen, da zuletzt jede Ode ihren individuellen Stil und Aufbau hat. Aber das sieht man, dass die einfachere Sapphische Strophe in der Tat mehr Gleichheit von Satzschluss und Strophenende aufweist als die reichere Alcäische (vgl. 1, 37. 4, 4. 4, 14 u. a.). Ausnahmslos ist das ja nun auch bei der Sapphischen nicht, aber diese Ausnahmen sind wieder eigener Art: es ist meist die vorletzte Strophe, die in die letzte hinübergreift, mit ihr durch diese Verkettung eigentümlich gebunden wird. Auch diese Bindung, für einen mechanisch in vierzeiligen Strophen versifizierenden Dichterling irrelevant, spricht deutlich für den wahren Charakter der Horazischen Oden: es ist ein fein empfundenes Kunstmittel, vor dem Abschluss des ganzen Gedichtes durch die Suspension des Gedankens die Strophen rhythmisch zu verbinden, wie der Adonius z. B. mit dem letzten Sapphicus enger verbunden wird (*u-xorius amnis* u. ä.) zum Abschluss der Einzelstrophe; die Ode klingt so weit melodischer aus, als bei vollständig gleichem Ablauf aller Strophen bis zum Schluss. Ich will das hier nicht weiter verfolgen und auf die interessante Geschichte des Enjambements in Theorie und Praxis alter und neuer Zeit nicht eingehen, auch die feinern Unterschiede der Versstruktur im Innern der Strophen auf sich beruhen lassen, aber soviel darüber auch bei Horaz schon hin und her verhandelt ist, protestieren muss man gegen eine Statistik, die nur zählt und so besonders aus 1, 2, 49. 1, 25, 16. 1, 34, 12. 3, 20, 13, Beispielen, wo gerade die beiden letzten Strophen gebunden sind, schliesst, 'dass für Horaz eine künstlerische Regel, die starken Sinnesabschnitte an die Schlüsse der metrischen Periode zu binden, noch nicht existierte' (A. Kiessling, Philol. Unters. 2, 83)! Das heisst doch die Dinge auf den Kopf stellen und die natürliche Entwicklung umkehren. Und ebenso unwahrscheinlich ist nun auch die Behauptung, 'in den stichisch wiederholten Asklepiadeen' habe der Dichter mit Absicht 'höchst selten das Ende der vierzeiligen Periode auf eine starke Interpunktion des Sinnes gelegt'. Hier muss vielmehr erst recht die Strophe, wenn es eine wirkliche Strophe sein soll, eine Sinnstrophe

sein, und auch die Kadenz und selbst die sprachliche Struktur der einzelnen metrisch gleichen Verse wird innerhalb der Strophe nicht ganz dieselbe sein können; sind doch selbst in den polymetrischen Strophen, wie man weiss, metrische und prosodische Eigentümlichkeiten keineswegs über alle Verse gleich verteilt, wieviel mehr wird das für die monostichischen Strophen gelten müssen, um die strophische Einheit herzustellen — es kann unmöglich einerlei sein, in 4, 8 z. B. diesen oder jenen Vers beliebig herauszubrechen und den Rest als vierzeilige Strophen so oder anders abzuteilen.

Es ist also in der Tat ein wesentlicher Unterschied, ob man von Vierzeiligkeit oder vom strophischen Bau der Horazischen Oden spricht, ob man auf Grund der Vierzeiligkeit die Strophen tales quales hinnimmt oder, von den natürlichen Bildungsformen ausgehend, auch bei ihm noch wirkliche Strophen voraussetzt. Mit dem Abzählen der Verse allein ist's nicht getan, das zeigen seine Strophen schon deutlich genug. Heute, wo wir im Lauf der Zeiten alle möglichen und unmöglichen Strophen erlebt, mag das natürliche Verhältnis zwischen Sinnteilung und Strophe, die Anpassung der Sprache an die Strophenform nicht mehr so wesentlich erscheinen, mehr als Äusserlichkeit betrachtet werden, bei der nur der wechselnde Geschmack des Tages noch etwas zu bedeuten hat. Sind es aber bei Horaz noch wirkliche Strophen, wie vorauszusetzen, so fragt es sich doch immer noch, und das ist vielmehr der eigentliche Kernpunkt der ganzen Frage, auf den wir damit kommen, worauf denn bei ihm die strophische Komposition überhaupt beruht, und was der letzte und wirkliche Grund dieser ihm so speziell eigentümlichen Kunstform sei. Heute ist ja auch die strophische Komposition an sich zur reinen Form herabgesunken, so dass man an ihren ursprünglichen Sinn kaum noch erinnert wird, und wären die Horazischen Strophen bereits zu blossen Vierzeilern degeneriert, so würde sich die Frage nach der inneren Bedeutung seiner Strophenform in der Tat auch nicht mehr lohnen. Wo aber Strophendichtung in der Litteratur eines Volkes zuerst auftritt, da wird in der Form auch ihr ursprünglicher Grund noch empfunden werden, ist er vielmehr noch das die Form allein bestimmende. Ob nun bei Horaz die strophische Form der Gedichte nur mehr etwas Hergebrachtes, eine abgegriffene Äusserlichkeit ist, oder ob sie auch bei ihm noch ihren inneren Grund bewahrt hat, das wird nicht schwer zu beantworten sein. Die römische Poesie der Litteratur wenigstens kannte keine Strophen. Das römische Drama knüpfte an ein Stadium griechischer Vorbilder an, das selbst schon die strophische Komposition seiner Cantica aufgegeben und verloren hatte; so sind auch Seneca's Chorlieder astrophisch gebaut, trotz der Nachahmung der Versarten des Horaz. Epos und Elegie entbehrten seit jeher der strophischen Gliederung. Die Alexandrinische Kleinkunst lieferte den Römern in ihren Mustern nichts mehr derart, ausser etwa zufälligen rhetorischen, nicht metrischen Responsionen. Strophisch ist bei den Römern vor Horaz nur das Lied, wie jedes Lied, natürlich auch das römische Volkslied, von Hause aus strophisch ist. Aber auch das Volkslied ist in Italien sehr wenig entwickelt (die spärlichen Notizen bei Teuffel G. d. r. Litt. § 11) und auf die Litteratur ohne Einfluss geblieben und daher das Lied in Rom

litterarisch kaum gepflegt, bis es durch das Studium der Griechen zum Leben erweckt wird. Noch bei Catull haben wir an strophischen Gedichten nur das Hochzeitslied *Collis o Heliconii*, und zwar in Fünfzeilern, den Hymnus *Dianae sumus in fide* in Vierzeilern und zwei Versuche in Sapphischer Strophe, das ist so gut wie alles: aber es sind wirkliche Strophen, Liedstrophen. Und etwas anderes können nach dem Entwicklungsgange der römischen Litteraturformen auch die Horazischen Strophen nicht sein, soweit es wirklich Strophen sind, denn im einzelnen bleibt das ja allemal die Frage. Hat auch die römische Poesie die überreichen Kunstformen der griechischen Lyrik nicht mehr aus sich entwickeln oder auch nur nachbilden können, so hat Horaz doch dadurch, dass er die strophische Komposition zuerst in solcher Ausdehnung und Vollendung verwandte, dass sie den Grundcharakter seiner Lyrik auszumachen scheint, gezeigt, dass, was bei seinen Vorbildern daran das Wesentliche, von der Strophenform nicht zu Trennende war, auch ihm die Hauptsache gewesen ist, nicht das metrische Schema, sondern das Lied: Lieder wollen seine Oden sein, und darum sind sie wie alle Lieder strophisch gebaut. Es ist eine Neuerung für Rom und nicht sowohl metrischer, als vielmehr musikalischer Natur. Horaz fühlt sich als der Schöpfer des römischen Liedes, indem er das griechische Lied auf römischem Boden erneuert. Bisher ist Gesang und Musik der römischen Bildung, dem guten Ton der römischen Gesellschaft fremd; da versucht Horaz das Lied, den kunstmässigen Gesang, diese Blüte griechischer Kultur in Rom einzuführen und einzubürgern. In weiser Selbsterkenntnis und mit bewusster Selbstbeschränkung greift er zurück auf die einfachen Weisen der alten äolischen Lyrik und verzichtet auf die Nachbildung der grandiosen Formen eines Pindar oder der modischen metrischen und musikalischen Kunststücke der Alexandriner. Nicht aus archaistischer Liebhaberei, sondern mit verständiger Einsicht in das für Rom Erreichbare und Erstrebenswerte sucht er das in seiner Entwicklung zurückgebliebene römische Lied fortzubilden und die römische Litteratur nicht um das Höchste und Grösste, sondern um das Nächste und Beste zu bereichern. Und wenn er seine Strophen ausschliesslich oder auch nur vorwiegend vierzeilig gebaut hat, so sind es in erster Linie unzweifelhaft die vierzeiligen Lieder seines Volkes gewesen, an die er hat anknüpfen wollen, um seine griechischen Sängern nachgebildeten Lieder dem römischen Wesen organisch einzupassen. Lieder also sind die Horazischen Oden, keine blossen Gedichte, und zwar durchweg, nicht bloss vereinzelt wie etwa der unverkennbare Wechselgesang *Donec gratus eram tibi*. Hierin, und hierin allein ist der wahre Grund der strophischen Form seiner Oden zu suchen, in ihrer Bestimmung gesungen zu werden, zu Leier und Flöte, wie einst die Lieder des Alcäus und der Sappho. Hängt aber bei Horaz das alles so noch organisch zusammen, dann drängt sich von selbst, so führt das immer tiefer, auch noch die weitere Frage auf: wie wurden denn die Horazischen Oden vorgetragen?

PROGRAMM

ZUR

FEIER DES GEBURTSTAGES

SEINER MAJESTÄT

DES KAISERS UND KÖNIGS

AM 27. JANUAR 1907

HERAUSGEGEBEN VON

REKTOR UND SENAT

DER RHEINISCHEN FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT

Inhalt: Donarem pateras (Horat. carm. 4, 8) von Anton Elter
III.

BONN
CARL GEORGI, UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI

Als Augustus im Jahre 737 (17 v. Chr.) die Säkularspiele feierte, das neue goldene Zeitalter des Friedens zu inaugurieren, da schrieb im allerhöchsten Auftrage für den Chor von 27 Knaben und 27 Mädchen Horaz die Festkantate: *carmen composuit Q. Horatius Flaccus,* wie es in dem offiziellen Festberichte heisst, nicht wie einst (547/207) in ähnlichem Falle Livius Andronicus, in alter kunstloser lateinischer Sangesform, sondern in griechischer Weise, doch nicht im Stil der damaligen griechischen Festspielvirtuosen, sondern in schlichten Sapphischen Strophen. Es würde nicht im geringsten auffallen, wenn in den Acta ludorum auch das Horazische Carmen saeculare mitaufgezeichnet wäre, mit den Noten, wie es bei den delphischen Hymnen der Fall ist, deren Aufzeichnung auf ähnlicher Veranlassung beruht. Und die Musik war hier wie dort vom Dichter komponiert, wie in altgriechischer Zeit, wie auch die Humanisten wieder Dichter und Komponisten zugleich waren, Herm. Buschius in Cöln und Henr. Glareanus u. a. Ja Horaz hat das Carmen saeculare nicht nur gedichtet und in Noten gesetzt, sondern auch selbst dirigiert, im Festgewand auf der Zither selbst den Gesang begleitend. Eine andere Deutung lässt c. 4, 6 nicht zu, das Proömium zum Säkulargesang:

31 *virginum primae puerique claris*
patribus orti . . .
35 *Lesbium servate pedem meique*
pollicis ictum.

So befremdend die Vorstellung im ersten Augenblick sein mag, wir haben kein Recht, uns Horaz in diesem Falle anders denn als wirklichen Chorodidaskalos im alten Sinne vorzustellen. Anderes aber wird so klarer oder erhält so erst seine volle Bedeutung:

41 *nupta iam dices: ego dis amicum,*
saeculo festas referente luces,
reddidi carmen docilis modorum
vatis Horati,

d. i. *carmen* und *modi* des Horaz, und *modi* heisst bei Horaz tatsächlich nur Melodie. Es ist also auch nicht bloss dichterische Floskel, wenn Horaz im Hochgefühl seines Erfolges der Muse dankt, c. 4, 3, 17

o testudinis aureae
dulcem quae strepitum, Pieri, temperas
o mutis quoque piscibus
donatura cycni si libeat sonum,
totum muneris hoc tuist,
quod monstror digito praetereuntium
Romanae fidicen lyrae,

man hatte nicht den Dichter, sondern den Dirigenten beim Festzuge gesehen und sich gezeigt. Das carmen saeculare hat ihm die öffentliche Anerkennung gebracht, indessen

nicht dadurch allein fühlt er sich als *Romanae fidicen lyrae,* das ist er durch seine lyrischen Werke überhaupt. Und *Carmina,* Lieder im wirklichen Verstande hat er diese seine Gedichte genannt, mit einem Titel, der als solcher sonst unerhört und ganz singulär und neben seinen übrigen Dichtungen nur im vollsten Sinne genommen werden kann (vgl. z. B. ep. 2, 2, 59 u. 91 *carmine tu gaudes, hic delectatur iambis — carmina compono, hic elegos*), c. 3, 1, 2

carmina non prius
audita Musarum sacerdos
virginibus puerisque canto.

Als Lieder zur Leier und Flöte zu singen hat er sie abgefasst, c. 4, 9, 3

non ante volgatas per artes
verba loquor socianda chordis,

was nicht poetisches Beiwerk ist, sondern immer wieder als das Neue hervorgehoben wird, wodurch das Lied zum Lesbischen Lied, seine Carmina zu spezifisch lyrischen Carmina werden; 3, 4, 1

descende caelo et dic age tibia
regina longum Calliope melos,
seu voce nunc mavis acuta
seu fidibus citharaque Phoebi

oder 1, 32, 3

age dic Latinum,
barbite, carmen

und 1, 12, 1

quem virum aut heroa lyra vel acri
tibia sumis celebrare, Clio?

vgl. auch 2, 12, 1 (und 1, 24, 3)

nolis longa ferae bella Numantiae . .
aptari citharae modis.

Das ist der grosse Fortschritt, den er als sein eigenstes Verdienst in Anspruch nimmt, c. 3, 30

princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos,

und wenn er in der ersten Ode verkündet ein Dichter zu sein

si neque tibias
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton

und demnach hofft, den 'lyrischen Sängern' beigezählt zu werden,

quodsi me lyricis vatibus inseres,

so denkt er dabei, wie schon Porphyrio kurz und bündig erklärt *Graecis utique intellegendum, nam nondum erant Romani,* an die grossen griechischen 'Lyriker', Sappho

speziell und Alcäus, die seine Vorbilder sind in Stoff und Form und Vortrag, wie er sie beide schildert in der Unterwelt c. 2, 13, 24:

Aeoliis fidibus querentem
Sappho puellis de popularibus
et te sonantem plenius aureo
Alcaee plectro.

Lyricus aber kennt selbst Cicero noch nicht als lateinisches Wort, or. 183: *eorum poetarum qui λυρικοὶ a Graecis nominantur, quos cum cantu spoliaveris, nuda paene remanet oratio* (dagegen kann Seneca ep. 49, 5 *negat Cicero si duplicetur sibi aetas habiturum se tempus, quo legat lyricos* kaum wörtlich zitiert sein); wenn also Horaz zuerst das Wort von sich gebraucht, so scheint die Verbindung *lyricis vatibus* die eigentliche Bedeutung von *lyricus* nach seinem vollen Inhalt noch deutlicher hervortreten zu lassen und den besonderen und für Rom neuen Charakter seiner für den Vortrag zur Leier komponierten Lieder noch schärfer zu bezeichnen. In diesem Sinne nennt er sich einen *lyricus vates,* in diesem Sinne gleich bezeichnend *Romanae fidicen lyrae* (danach Ovid Pont. 4, 16, 28: *Pindaricae fidicen tu quoque Rufe lyrae,* cf. Varro r. r. 2, 5: *quod Graeci vocant lyram, fidem nostri*), was wiederum sprachlich unerträglich wäre, wenn die Leier hier nur als konventionelles Attribut des Dichters verstanden werden sollte. Seine Muster sind die alten äolischen 'Lyriker', darum fällt das auch bei ihm noch nicht auseinander, Metrum und Melodie, und darum besagt das auch bei ihm mehr als bei anderen, wenn er von carmina spricht und von Leier und Flöte (vgl. z. B. epod. 9, 5. c. 4, 1, 23. 4, 15, 30 u. a.), oder wenn er von den Musen speziell 'Melpomene' verehrt, während er alle andern nur je einmal erwähnt, c. 1, 24, 3. 4, 3, 1

quem tu, Melpomene semel
nascentem placido lumine videris

und entsprechend 3, 30, 15

et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam,

und was derart mehr bei ihm begegnet; ich will die Stellen nicht alle durchgehen und noch weniger andere Dichter zum Vergleich heranziehen, um bezüglich des poetischen Instrumentariums im einzelnen festzustellen, was davon noch im eigentlichen Sinne zu verstehen, wieviel jeweils als traditionell und bereits formelhaft in Abzug zu bringen ist — ein gewiss kompetenter Mann, O. Jahn hat im Hermes 2 (1867) 418 das für Horaz am besten zusammengestellt und im Ganzen richtig erklärt, wenn auch nach seiner Bedeutung für die Verskunst des Horaz und seine geschichtliche Stellung als Lieder-Dichter und -Komponist nicht scharf genug gefasst. Denn das hat nun auch im letzten und eigentlichsten Grunde die Strophenform der Horazischen Oden zu bedeuten: wie Lieder, zum Singen, mit Instrumentalbegleitung sind sie gedacht und darum wie Lieder strophisch abgefasst; das einfache strophisch gebaute äolische Lied, so wie es war, hat er in Rom einführen und erneuern, in dieser schlichten Weise das römische

Volkslied künstlerisch fortbilden wollen; dazu gehört eben als wesentlicher Bestandteil die strophische Komposition, zur blossen äusseren Form der Gedichte ist sie erst später herabgesunken.

Nun wird ja niemand behaupten wollen, jede einzelne Ode des Horaz sei nun auch wirklich so ausgeführt und aufgeführt, vertont und vorgetragen worden wie etwa das Carmen saeculare, Horaz habe z. B. die Widmung

Maecenas, atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum,
sunt quos curriculo pulverem Olympicum
collegisse iuvat sqq.

dem Maecenas bei Überreichung seiner 'Lieder' persönlich zur Leier vorgesungen. So ist das nicht zu verstehen; es war doch zunächst eine künstliche Wiederbelebung altgriechischer Formen und die Zeiten waren andere geworden. Ob er es beabsichtigt, oder ob es ihm möglich gewesen, diesen Grundcharakter in jedem einzelnen Falle festzuhalten, lässt sich nicht so ohne weiteres behaupten; man könnte z. B. sehr wohl die Frage aufwerfen, ob für ein Widmungsgedicht wie *Maecenas, a. e. r.* der „Lieder"stil sich eo ipso schicken würde. Aber das will auch alles nichts besagen; worauf es ankommt, ist dies, zu erkennen, durch welches generelle Prinzip die allgemeine Auffassung und die für Rom neue Technik der strophischen Odendichtung bestimmt war. Heute, wo alle feineren Unterschiede der Art sich verwischt haben, wo uns die Strophenform so trivial geworden, dass wir uns kaum mehr vorstellen können, dass sie einmal ursprünglich und organisch gewesen, ist es nicht ganz leicht, sich das klar zu machen, dass prinzipiell jedes strophische Gedicht des Horaz als Lied wenigstens in dem Sinne betrachtet werden will, dass es auch unter Umständen komponiert und als wirkliches Lied mit und ohne Begleitung gesungen werden kann. Die Strophe verleiht ihm ohne weiteres einen bestimmten Charakter, macht es zum 'lyrischen' Gedicht, d. h. lyrisch nicht wie wir heute das Wort gebrauchen, wo uns dieser Habitus der Poesie fremd geworden wie die Polychromie der Plastik, sondern lyrisch im alten Sinne der Sangbarkeit zur Leier. Strophische Gliederung gehört zum Begriff des μέλος, denn der Gesang bedingt das Vorhandensein einer Melodie, die strophenweise repetiert wird. Das ist ursprünglich überall so gewesen. Als dann die Poesie sich von der Musik zu emanzipieren beginnt und aus einer gesungenen zu einer rezitierten oder für die Lektüre bestimmten Poesie wird, da freilich verliert die strophische Gliederung den Boden, aus dem sie hervorgewachsen war, aber dennoch geschieht es häufig genug, dass sie auch dann noch als eine einmal zu Recht bestehende Form beibehalten wird, wo an Gesang nicht mehr zu denken ist, oder auch aufgegeben wird, wie bei den Bukolikern, obwohl das Singen als poetische Fiktion bleibt (vgl. R. Westphal Catulls Gedichte 1867 S. 270). Die moderne Poesie gar braucht die lyrischen Formen für alles mögliche, und der Musiker seinerseits komponiert über die Strophen hinweg. Aber für Horaz kann es sich nur darum handeln, was die Erneuerung der alten Form für ihn bedeutete. Die

Hellenisten gaben die strophische Komposition auf, weil sie rezitierten, nicht mehr sangen, und dass Horaz die strophische Gliederung wieder aufgenommen, obwohl oder gar, wie man auch behauptet hat, weil er Gesang von vornherein als aussichtslos nicht angestrebt habe, ist doch zunächst wenig wahrscheinlich. Vielmehr wenn er die alten Lesbier in Rom erneuern will, so will er sie auch ganz erneuern, d. h. wie ihre Strophen, so auch mit diesen ihren Charakter als Lieder, die zum Vortrag bestimmt sind oder so zum Vortrag gebracht werden können; was er selbst sagt ep. 1, 19, 27 *quod timui mutare modos et carminis artem*, wird man auch von den Oden verstehen müssen. Was so die Form in der Poesie bedeutet, beweist der Umstand, dass in den Odenbüchern keine einzige Elegie oder etwas derart enthalten ist. Die Gleichartigkeit der Form, deren Grundzug die strophische Komposition ist, verleiht den Horazischen Oden einen ganz spezifischen Charakter, den Catulls Gedichtbuch z. B nicht hat, und diese Besonderheit bliebe ihnen auch dann noch, wenn es keine Neuschöpfung des Horaz gewesen wäre; er will aber mit seinen Strophen etwas Besonderes, und die Erneuerung der äolischen 'Lyrik' ist ganz sein Verdienst, und in dem *princeps Aeolium carmen* (sing.) *ad Italos deduxisse modos* u. ä. Wendungen liegt keine Animosität und auch keine Ungerechtigkeit gegen die anderen römischen Dichter. Also darum handelt es sich angesichts der neuen und ausschliesslich lyrischen Versmasse des Horaz und der durchgängig strophischen Form seiner Oden, nicht ob sie wirklich alle komponiert und gesungen worden sind, sondern dass sie wegen ihres ursprünglich wirklichen, dann aber für Horaz wenigstens noch ideellen Zusammenhangs mit dem musikalischen Vortrag als 'sangbar' zu gelten haben, dass sie Lieder zum Singen, als gesungene Lieder vorstellbar sind, dass wenigstens die Möglichkeit des Gesanges vorausgesetzt werden kann. Ist das aber wirklich noch so bei Horaz, dann bedeutet natürlich die lyrische Form auch für Verskunst und Stil der Oden mehr als die Feststellung des äusseren Versumfangs der Strophen. Dann ist auch die Verstechnik, von der meist nur allein nach der äussern Seite die Rede ist, nur im Zusammenhang mit der Melodie richtig zu beurteilen; wenn man z. B. aus der Regelmässigkeit der Cäsur zu schliessen pflegt, dass Horaz seine Verse nicht sang, sondern rezitierte (so zuletzt noch v. Wilamowitz Textgeschichte der griechischen Bukoliker 1906, 140), so wird gerade sie, richtig gedeutet, den besten Beweis liefern können, dass die Verse zum Singen, nicht zum Lesen bestimmt waren. Ja, wer den engen Zusammenhang zwischen Sprache und Musik bedenkt, wie er für die Alten bestand, und für den Wohlklang und die wunderbare Mannigfaltigkeit des Tonfalls und der Tonführung in den Horazischen Oden nicht ganz unempfänglich ist, der wird auch aus der Sprachform die Grundtöne der Musik noch heraushören und begreifen, dass das, soweit sie in Strophen abgefasst sind, keine blossen Gedichte, sondern wirkliche Carmina, Lieder sind. Das zu verfolgen ist hier noch nicht der Ort, aber auch schon mit Rücksicht auf *Maecenas, a. e. r.* und ähnliche Gedichte müssen wir uns dessen bewusst werden, nicht nur, dass Sapphische Gedichte wie 1, 2 und 1, 10 nach Horazens eigenem Zeugnis etwas Verschiedenes sind, sondern auch dass wir über-

haupt weder Horaz noch auch die Griechen ohne weiteres so interpretieren dürfen, als ob, trotz aller theoretischen Unterscheidung, μέλος und ψιλομετρία in Sprache und Stil dasselbe wären.

Es ist nicht Zufall, dass bei Horaz vom Singen und Gesangbegleitung so besonders oft im vierten Buch der Oden die Rede ist, wo er, rückschauend auf sein Lebenswerk, sich des errungenen Erfolges zu freuen scheint; es ist das deutlichste Zeugnis dafür, dass er persönlich diese uns weniger geläufige Seite seiner 'Lyrik' als das eigentliche Ziel seines Strebens angesehen hat. Und wenn Ovid sagt, tr. 4, 10, 49

et tenuit nostras numerosus Horatius aures,
dum ferit Ausonia carmina culta lyra,

so mag das wohl nur eine Umschreibung für den 'Lyriker' Horaz sein sollen, aber mit *numerosus* bekundet er doch zugleich, dass auch seinem Ohre die Horazischen Oden klangen, wie von der Leier Wohllaut getragen. Das liegt eben in Sprache und Rhythmus, und darum bedurfte eine Ausgabe der Carmina für die antiken Leser keiner Noten und keiner äussern Strophenbezeichnung, die Musik ergibt sich noch fast von selbst; wie Plinius von seiner Frau erzählt, ep. 4, 19, 4 *versus meos cantat etiam formatque cithara, non artifice aliquo docente sed amore qui magister est optimus,* oder ep. 7, 4, 9 sein Hendecasyllabenbuch *legitur, describitur, cantatur etiam, et a Graecis, quoque quos Latine huius libelli amor docuit, nunc cithara nunc lyra personatur* (vgl. auch Stat. silv. 3, 5, 64). Es ist philologischer Pseudoscharfsinn aus Quintilian 10, 1, 96 *lyricorum Horatius fere solus legi dignus* beweisen zu wollen, dass die Horazische Lyrik als solche Leselyrik gewesen, wie z. B. Süss tut Zeitschr. f. öst. Gymn. 30 (1879) 884, vgl. Quint. 1, 10, 29 *nam poetas certe legendos oratori futuro concesserint: num igitur hi sine musice? ... illos certe qui carmina ad lyram composuerunt,* oder Plin. ep. 5, 3, 2 *etiam comoedias audio et specto mimos et lyricos lego et Sotadicos intellego* neben ep. 7, 17, 3 (vom Rezitieren) *cur tragoediam quae non auditorium sed scaenam et actores, cur lyrica quae non lectorem sed chorum et lyram poscunt. at horum recitatio usu iam recepta est* (auch Hor. ep. 1, 19, 34 u. a.). Es war ein Wagnis, wenn Horaz es unternahm, nicht die Versformen allein, sondern auch die griechischen Melodien, wenn auch in ihren einfachsten Weisen, nach Rom zu verpflanzen, und volkstümlich sind seine Lieder zunächst eben darum nicht geworden; und wie er der erste war (*quamvis Laevius lyrica ante Horatium scripserit; sed videntur illa non Graecorum lege ad lyricum characterem exacta* Porph. zu c. 3, 1, 2; von jenem Titius, der *fidibus Latinis Thebanos aptare modos studet auspice Musa,* ep. 1, 3, 12, verlautet sonst nichts), so ist sein Versuch auch für die Folge ziemlich isoliert geblieben; den Rufus nennt Ovid Pont. 4, 16, 28 *Pindaricae fidicen lyrae,* Quintil. 10, 1, 96 wo er sagt *lyricorum Horatius fere solus legi dignus,* fährt fort *si quem adicere velis, is erit Caesius Bassus, quem nuper vidimus,* Plin. ep. 9, 22, 2 von Passennus Paullus *nuper ad lyrica deflexit, in quibus ita Horatium, ut in (elegis Propertium) effingit*; sonst so gewandte Versemacher wie Martial oder auch Statius

haben sich kaum wieder daran gewagt. Dafür haben die *Carmina* des *lyricus vates* Horatius auch in der Folgezeit ihren alten vollen Klang behalten, und das griechische Wort hat stets die Erinnerung an die griechische Weise und ihre Meister, die Griechen und Horaz, bewahrt. *Scripsit lyrica, carminis auctorem secutus Alcaeum* sagt Porphyrio, und so durchweg auch Sidonius, z. B. 9, 13, 2

qua Flaccus lyricos Pindaricum ad melos
frenis flexit equos plectripotentibus,

von den Metrikern vgl. z. B. Marius Victorinus p. 50, 25 K. *melicum autem sive lyricum, quod ad modulationem lyrae citharaeve componitur, sicut fecit Alcaeus et Sappho, quos plurimum est secutus Horatius* (für die ältere Terminologie vgl. u. a. Ritschl op. 1, 245). Und wenn seit Porphyrio bei Grammatikern und Metrikern, in Handschriften und Ausgaben neben dem Gesamttitel Carmina das einzelne Carmen Ode heisst (τὰς μὲν γὰρ ᾠδὰς καλοῦσι Ῥωμαῖοι κάρμινα Dion. Hal. 1, 31, 1), so ist dieser Gräcismus wiederum offenbar gewählt, um den spezifischen Charakter gerade dieser Carmina hervorzuheben; das hat sich dann eingebürgert und ist allmählich auf den Titel übertragen worden. Der Plural (*Horatius in odis*) scheint zuerst in den Claudianscholien (6 Jahrh.) vorzukommen (Manitius Analekten S. 13), von Oden im allgemeinen spricht Hrabanus Maurus (Manitius S. 25), Metellus (S. 70) u. a., bei Hugo von Trimberg heisst es (S. 108) *epodon videlicet et librum odarum, quos nostris temporibus credo valere parum,* während Conrad von Mure (S. 106) z. B. zitiert *Oracius in liricis in oda Delicta maiorum*; weiteres bei Manitius Rhein. Mus. Ergänzungsh. 47, 29. Auch in den gedruckten Ausgaben erscheint von Anfang an mitunter als Titel *Odarum libri,* meist jedoch *Carmina* neben *Ode* für das einzelne Gedicht, Perottus u. a. handeln einleitungsweise *de metris odarum*; dagegen werden sie konsequent nur 'Oden' genannt in allen neusprachlichen Titeln (italienisch bisweilen auch 'Canzoniere'), so A. H. Bucholtz Erstes Verdeutschtes Odenbuch des vortrefflichen Poeten Horatius 1637 (Jahrb. für Philol. u. Pädag. 154, 305. 156, 387), daher die 'Oden' unserer deutschen Dichter, 'Lieder' sagte G. F. Weidner 1690, Lyrische Gedichte in Deutsche Oden übersetzet von Weidnern schreibt der Neudruck 1764 u. s. w., was im einzelnen zu verfolgen überflüssig ist. Im Mittelalter hat man die 'Oden' nach bekannten Hymnen gesungen, und singen können, weil es im Grunde noch die alten Versmasse des Horaz waren, auch für die Humanisten war die Empfindung für den Charakter der 'Carmina' und 'Oden' noch lebendig, allmählich hat man dann aber verlernt sich bei den 'Oden' etwas Besonderes zu denken. Als echte Puristen sagen wir jetzt statt 'Oden' wieder 'Carmina'; das ist richtiger, klingt einfacher und natürlicher, und unwillkürlich denken wir sie uns nun im Gegensatz dazu, trotz Strophik und Vierzeilengesetz, und obwohl doch die Horazischen Carmina wirkliche Oden sind, so gut wie die Oden Sapphos und Pindars, als einfachere Gedichte, höchstens dass wir sie noch etwas poetischer 'Lieder' nennen — so hängt selbst an der Geschichte der Worte doch stets ein Stück der Auffassung, so dass uns die natürliche Empfindung für die Horazische 'Lyrik' hat verloren

gehen können. Eine gewisse Wehmut aber über die Vergänglichkeit und Wandelbarkeit menschlicher Erkenntnis erweckt es, wenn man bei den alten heute vergessenen Erklärern des Horaz die richtige Einsicht wiederfindet, wie noch bei Wetzel (2, 15): 'carminum — quod hoc vocabulo latino aptissime redditur graecum μέλος, quo Graeci appellant carmen lyricum i. e. ad lyram decantandum ... porro certum quoddam metrum carmini lyrico proprium est, quod canendo ad musicos concentus aptum sit', oder Preiss (1, 46): 'Das lyrische Metrum, wenn es anders ein solches sein soll, muss allemal so eingerichtet werden, dass es gesungen und in Musik gesetzt werden kann', oder was Herder darüber sagt in den Briefen über das Lesen des Horaz (1803) Werke 24, 199 Suph.; auch Kirchner N. quaest. p. 64 wirft wenigstens noch nach Meineke die 'quaestio de causa ac lege' auf. Erst das Zeitalter der nüchternen Kritik hat trotz der Entdeckung des Vierzeilengesetzes den Grundcharakter der Horazischen Lyrik nicht mehr voll zu empfinden verstanden und dem Dichter erst die Leier, dann bald auch den Kranz entwunden.

Die bisherigen Überlegungen sind einfach und im Grunde selbstverständlich, gewiss auch von manchem mehr oder minder ebenso empfunden, aber es ist nützlich, zu Zeiten auch solch einfacher Wahrheiten sich zu erinnern; das wichtigste daran ist ja auch dies, sie sich scharf und konsequent so auseinanderzulegen, dass, was dabei das wesentliche ist, deutlich zutage tritt, und, was die Ursache und was die Wirkung ist, richtig unterschieden wird. Wer die Dinge so im Zusammenhang überdenkt, kann über die Schlussfolgerungen nicht länger im Zweifel sein. Sind alle Oden des Horaz strophisch, so sind sie auch alle mehr oder weniger Lieder; ob sie aber alle strophisch sind, das ist erst die Frage, und ob eine Ode strophisch ist oder nicht, ist nur am Bau der Ode erkennbar, nicht an der Verszahl, und zur Strophe gehört, wo sie nicht schon durch die metrische Form allein gegeben ist, vor allem Sinnpause oder wenigstens entsprechende Rücksicht auf die Satzform und die innere strophische Struktur. Ob also alle Oden auch Lieder sind, ist erst auf Grund der Einzeluntersuchung festzustellen, kann jedenfalls nicht a priori postuliert werden. Vierteiligkeit an sich macht noch keine Strophe, aber auch eine Strophe braucht nicht gleich vierzeilig zu sein, das bleibt für alle stichischen und distichischen Gedichte trotz Vierzeilengesetz und Vierzeiligkeit wie in Sapphischen und Alcäischen Oden immer erst zu fragen. Es wird sich also darum handeln, ob Horaz sie alle als Lieder durch den Strophenbau charakterisiert hat, oder ob nicht, was keineswegs übersehen werden darf, Inhalt und Absicht eines Gedichtes eine solche Bestimmung und Formgebung vielleicht von vornherein ausschliessen. Man darf dagegen auch nicht einwenden, der gemeinsame Titel aller Oden sei doch Carmina; so gut wie z. B. unter Catulls Gedichten sich strophische Lieder befinden und vielleicht auch unter den Horazischen Epoden, ebensogut können umgekehrt unter Horazens Carmina einzelne auch blosse Gedichte sein. Die Nachahmer des Horaz, wie Prudentius, wissen sehr wohl zu unterscheiden, dass für einen Hymnus und eine Praefatio sich nicht dasselbe schickt, obwohl bei ihm beide Gedichte 'vierzeilig' sind, warum sollte das bei Horaz nicht auch so sein? Nichts ist verkehrter, als um einer glatten These willen die Tat-

sachen zu schematisieren. Auch in den Oden gibt es keine mechanische Gleichheit ausser in den Köpfen der Anbeter der h. Vierzeiligkeit, sondern viele Abstufungen vom hohen Lied der Säkularfeier bis zum einfachsten Liedchen und wohl auch darüber hinaus bis zum schlichten Gedicht. Das aber kann nur an der einzelnen Ode selbst konstatiert werden. Nachdem wir von der ersten Ode ausgehend zu solch allgemeinen Betrachtungen geführt worden sind, wie sie zur Bestimmung des Grundcharakters der Horazischen Lyrik erforderlich und berechtigt waren, wird das nun auf Grund der so gewonnenen Erkenntnis der natürlichen Voraussetzungen und Bedingungen ohne Vorurteil im einzelnen nachzuprüfen sein. Hier muss sich in concreto zeigen, ob, was wir mit solch prinzipiellem Nachdruck auseinandergesetzt, auch wirklich einen solchen Unterschied bedeutet.

Sehen wir uns nunmehr die Oden genauer an, für die die strophische Komposition nicht durch das Metrum von selbst gegeben, sondern, falls sie vorhanden, ohne metrischen Zwang von Horaz frei gewählt ist, so werden wir nicht mehr aus dem äusserlichen Umstande, dass die Zahl der Verse durch 4 teilbar ist, ohne weiteres Besinnen schliessen, dass das eo ipso eine 'Ode' ist, sondern, um das zu bestimmen, vielmehr erst untersuchen, ob das überhaupt und was das für Strophen sein werden. Also um denn wieder auf unsere erste Ode zu kommen, sie zählt 36 Verse, d. i. 9×4, und so pflegt man sie in 9 vierzeilige Strophen zerlegt zu drucken; sie sollte wirklich so aus 9 Strophen bestehen? Was sind denn aber das für Strophen, die so anfangen:

1 *Maecenas, atavis edite regibus* —
5 *evitata rotis palmaque nobilis* —
9 *illum, si proprio condidit horreo* —
13 *numquam demoveas, ut trabe Cypria* —
17 *laudat rura sui; mox reficit ratis* —
21 *spernit, nunc viridi membra sub arbuto* —
25 *detestata. manet sub Iove frigido* —
29 *me doctarum hederae praemia frontium* —
33 *Euterpe cohibet nec Polyhymnia* —

Aber das sahen wir ja schon, wer nicht durch das unheimliche Vierzeilengesetz geblendet ist, muss sich doch sagen, dass das unmögliche Strophen sind, unmöglich in jedem Metrum, am unmöglichsten in isometrischen Versen, dass es ungeheuerlich ist, das so in Strophen zur Leier gesungen sich vorzustellen, denn etwas anderes könnten die Strophen doch auch hier nicht zu bedeuten haben. Dagegen ist es mit Händen zu greifen, dass die schönsten wirklichen und auch vierzeiligen Strophen bei folgender Einteilung zum Vorschein kommen:

3 *sunt quos curriculo pulverem Olympicum* —
7 *hunc, si mobilium turba Quiritium* —
11 *gaudentem patrios findere sarculo* —

15 *luctantem Icariis fluctibus Africum* —
19 *est qui nec veteris pocula Massici* —
23 *multos castra iuvant et lituo tubae* —
27 *seu visa est catulis cerva fidelibus* —
31 *Nympharumque leves cum Satyris chori* —

Das sind alles echte Sinnstrophen, mit richtigem Abschluss des Ganzen, indem, wie oben an den Sapphischen Oden erläutert, nur vor der vorletzten Strophe schwächere Sinnpause eintritt, die beiden letzten dagegen syntaktisch verbunden sind; auch inhaltlich ist es ein wohl abgerundetes Gedicht für sich, von den mancherlei Wünschen und Zielen der Menschen, denen der Dichter zum Schluss sein eigenes Ideal entgegenstellt. Natürlich hat man das nach Meineke's Entdeckung auch sofort bemerkt, aber was soll denn nun mit den beiden Verspaaren am Anfang und am Ende (1. 2 und 35. 36) geschehen, die die natürliche Einteilung des Gedichtes in normale vierzeilige Strophen stören? G. Hermann (1842, op. 8, 395) hat diese hinderlichen Verse einfach tilgen wollen, so keck ist man heute nicht mehr; sie enthalten ja gerade die Widmung an Maecenas, und wir sollten unsern Horaz nicht mehr mit *Maecenas, a. e. r.* anfangen, den Versen, die nächst Caesius Bassus und den Grammatikern schon Martial 12, 4 so bezeugt (*quod Flacco Varioque fuit summoque Maroni, Maecenas, atavis regibus ortus eques*); das hat man einen Hermokopidenfrevel genannt, oder vielmehr eine capitis et caudae deminutio. In der zweiten Auflage (1854) behielt Meineke zwar seine Stropheneinteilung bei, merkt aber doch Hermann's Verdächtigung an und lässt so einer gewissen Unsicherheit der Auffassung Raum. Dagegen haben Stallbaum (1854) und nach ihm Nauck (der es in der ersten Auflage 1853 jedenfalls noch nicht hat), soviel ich weiss, als die einzigen wenigstens den Mut gehabt V. 3—34 in 8 vierzeiligen Strophen abzudrucken, indem sie die zwei Verse im Anfang und am Ende überschiessen lassen (was so eben auch H. Weil wieder empfiehlt Mélanges Nicole 1905, 551), als vielleicht nachträglich hinzugefügt, um die Ode als Widmungsgedicht zu verwenden, was nicht viel besser ist: danach wäre ja Horaz sozusagen 'sein eigener Interpolator' geworden. Statt solcher zwei- und vierzeiliger Strophen hat man dann auch vier- und sechszeilige (1—6. 23—28) vorgeschlagen u. a. m. Einen wenigstens originellen Versuch, die Verse zu retten, ohne die offenkundigen Strophen zu zerstören, hat Hanow gemacht (Rhein. Mus. 12, 462), indem er V. 1. 2 und 35. 36 zu einer neuen Schlussstrophe vereinigte:

quodsi me lyricis vatibus inseres,
Maecenas, atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum,
sublimi feriam sidera vertice,

was selbst rhythmisch unmöglich ist; das sind vier Verse, aber, so zerhackt, niemals eine Strophe, solche Unstimmigkeiten können keinem an Horazens Strophenmelodie gewöhnten Ohre entgehen. Da an der Überlieferung kaum geändert werden darf, (warum

Guyet die ganze Ode verwarf, ist nicht ersichtlich, s. M. Hertz de Hor. exemplari olim Guyetiano, Breslau 1890, 8), so hat man sich auch nicht gescheut, gegen Horaz den Vorwurf zu erheben, dass er es nicht verstanden habe, die äussere Form mit dem innern Gehalt in Einklang zu bringen (Christ die Verskunst des Horaz S. 37); dem Mangel hat man denn auch mehrfach durch Ausscheiden und Umstellen von Versen so weit abgeholfen, dass durchweg reguläre Sinnstrophen herauskommen. Andere hinwiederum halten es allen Ernstes für möglich, dass man ein Lied von ursprünglich 8 normalen Strophen durch blossen Zusatz von je 2 Versen vorn und hinten zu einem regulären 9strophigen machen kann, als ob das für die musikalische Einheit und Kadenz einer echten Liedstrophe ganz einerlei wäre, ob, was ursprünglich Anfang der Strophen war, jetzt Ende wird und umgekehrt. Einfacher ist es jedenfalls, die Strophen zu nehmen, wie sie nun einmal sind. Wenn aber Kiessling u. a. gar eine besondere Schönheit darin finden, dass die Monotonie des gleichen Versmasses und der Parallelismus der Beispiele durch regelmässige 'Verzahnung' der Sinnesabschnitte und Strophen gemildert sei, so ist das gewiss ein seltsames Mittel, den freigewählten Zwang der Strophenbildung wieder aufzuheben, und so etwas wie dieses Mittenauseinanderbrechen aller Strophen, dieses Zerspalten der Stropheneinheit gibt's in keiner Ode, man vergleiche doch nur die drei Gedichte in stichischen Asclepiadei maiores 1, 11. 1, 18. 4, 10. Vorurteil und Liebe machen blind. Wie jemand im Ernste behaupten kann, der regelmässige Satzschluss in der Mitte der Strophe bekunde 'das Bestreben, auch mit Bezug auf den Schluss des Systems die neue Kunstform auf recht augenfällige Weise dem Leser anschaulich zu machen' (L. Mueller 1, 133), sollte man nicht für möglich halten, wenn nicht das Vierzeilengesetz allmählich zur Zwangsvorstellung geworden wäre. Andererseits schreibt noch 1903 Städler: 'Eigenartig wirken die stossenden Sinneinschnitte in den sechs ersten Strophen gegenüber den weichen Sinnabschnitten der zwei letzten, ähnlich einem über Stufen abstürzenden, nachher in ebenem Bette hinfliessenden Wasser: so verworren ist der andern Menschen Leben und Tun, so ruhig klar das des Dichters' — es ist doch was Herrliches um die Sprache, die auch das Ungereimteste so hübsch zu reimen weiss. Das ist der Fluch der Konsequenz, wenn eine so schöne Entdeckung wie das Meineke'sche Vierzeilengesetz so zur Schablone wird. In einer eigenen Lage befinden sich die Übersetzer. Früher, wo man den Horaz durchweg in freien Strophen nachbildete, wurden die beiden Eingangs- und Schlussverse meist zu je einer vollen Strophe ausgeweitet, es sind ja sonst auch gar keine richtigen Strophen herauszubringen. Die älteren Übersetzungen in dem Masse des Originals wissen natürlich nichts von Strophen; J. F. Schmidt z. B. (1776), und schon vorher (Ramler's Oden aus dem Horaz 1769 enthalten unsere Ode noch nicht) eines Anonymus K. 'Versuch einer Uebersetzung der 12 ersten Oden vom Horaz nach eben dem Sylbenmaasze dessen er sich bedienet hat' (1771), auch Herder (Werke 26, 224 Suph.) geben die Verse stichisch wieder, wie es in den Texten üblich war. Es ist nun lustig, zu beobachten, wie allmählich die Meineke'schen Strophen auch in den Übersetzungen auftauchen, genau so äusserlich abgeteilt, als wenn

zu einer Strophe nicht mehr gehörte, als freies Spatium hinter jedem vierten Vers; doch haben wenigstens z. B. A. Fritzen (1888) und E. Kleber (1894) so viel richtiges Empfinden, die Verse 1. 2 und 35. 36 bewusst oder instinktiv so abzutrennen, wie es Stallbaum und Nauck gemacht. Bei solchem Schwanken ist es denn kein Wunder, wenn Hertz, Keller u. a. das ganze Gedicht einfach wieder stichisch abdrucken (und ebenso alle andern stichischen und distichischen Gedichte bis auf c. 1, 11 und 3, 9); aber damit kommt ja nun alles wieder ins Wanken, Vierzeiligkeit und strophische Komposition überhaupt; nicht mit Unrecht hat man es eine Zwickmühle genannt (P. Cauer Wort- und Gedankenspiele in den Oden des Horaz 1892, 48): teilen wir tetradisch ab, so gibt das unmögliche Strophen, und teilen wir natürliche Strophen ab, so geht die Division durch 4 nicht auf. Aber das muss doch nun einmal mit Sicherheit entschieden werden können, was Horaz eigentlich gewollt hat, denn daran hängt mehr als bloss die Frage der äusseren typographischen Einrichtung, davon hängt es ab, ob Horaz überhaupt alle Gedichte strophisch gebaut hat, d. h. ob nur die Gedichte in wirklichen Sapphischen und Alcäischen u. ä. Strophen echte 'Oden' sind, die andern nicht, obwohl sie mitten unter die 'Oden' gemischt sind, oder ob sie dennoch, vierzeilig wie sie durchweg sind, in Stil und Melodie denselben Odencharakter besitzen, alle oder nur einige, ob neben den distichischen auch die monostichischen, 1, 1 und 3, 30 und etwa auch 4, 8 usw. Es bleibt nichts übrig, als die Oden für sich darauf speziell zu untersuchen, und was unsere erste Ode betrifft, zunächst die die Stropheneinteilung störenden Verse am Anfang und am Schluss einmal für sich etwas genauer anzusehen. Hier hilft allgemeines Raisonnement nicht weiter, sondern nur philologische Interpretation.

Maecenas, atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum,
sunt quos curriculo pulverem Olympicum
collegisse iuvat metaque fervidis
evitata rotis palmaque nobilis sqq.

Was soll denn das heissen? Ist es das, was er Maecenas zu sagen hat, dass es Leute gibt, deren höchster Ehrgeiz es ist, in der Olympischen Rennbahn Staub aufzuwirbeln usw., dass der Menschen Ideale verschieden sind? Dafür wird Maecenas als Königsspross und als sein besonderer Gönner angerufen, in der Ode, mit der er doch offenbar Maecenas seine ganze Liedersammlung überreichen will? Was hat denn das alles damit zu tun? Soll das überhaupt ein Widmungsgedicht sein, so ist doch von solcher Widmung und Zueignung seiner Lieder eigentlich recht wenig darin enthalten. Statt etwa den Maecenas als Gönner der Dichtkunst zu preisen und ihn um freundliche Aufnahme seiner Werke zu bitten, weiss er nichts Besseres zu sagen, als so weitläufig von der Verschiedenheit menschlicher Lebensziele zu reden? Wie feierlich er doch anhebt: Maecenas, du Spross aus altköniglichem Geschlecht, du mein Schutzherr und mein Stolz — 'exspectamus magnum quid et insigne, quodque dignum tam honorifice invocato patrono sit secuturum. quid vero infert hic, qui tanto hiatu os aperuit? rem tritissimam' (Hermann), Allgemein-

heiten, die sich nach dieser pompösen Anrede mit ihrem Anfang *sunt quos* so prosaisch anhören, wie nur irgend eine platte Trivialität (vgl. sat. 2, 1 ***Sunt quibus in satira*** und so oft in Satiren und Episteln, in den Oden nur 1, 7, 5), und die in ihrer endlosen Aufzählung auch nicht von ferne ahnen lassen, was sie mit dieser Anrufung des Maecenas zu tun haben könnten. Wozu diese Anrede vor dem Gedicht von dem Tun und Treiben der Menschen, sie schwebt ja völlig in der Luft, im ganzen Gedicht ist bis zum Schluss nicht mehr die mindeste Beziehung darauf genommen, überhaupt mit keinem Wort mehr von Maecenas die Rede, er scheint ja wie verschwunden und vergessen. Wie hängt denn das zusammen, diese Anrede an Maecenas und das ganze drauffolgende Gedicht? Wie ist, es kurz zu sagen, zwischen dem zweiten und dritten Vers zu interpungieren? Das heutzutage, wie es scheint, allgemein gesetzte Komma ist doch gänzlich nichtssagend; ich erinnere mich noch deutlich, wie schwer es uns in Prima wurde, bei der Deklamation der ersten Ode gerade an dieser Stelle den richtigen Ton zu finden. In alten Zeiten setzte man wenigstens Doppelpunkt, Ausrufungszeichen finde ich zuerst Paris 1763, aber wie man's auch macht, der Kopf passt nicht auf den Rumpf. Und wo in aller Welt findet sich ein solcher abgerissener, isolierter Vocativanfang, fast wie in unsern Briefaufschriften? Man vergleiche doch, wie schlicht und natürlich sonst Horaz die Vocative an die Spitze stellt oder die Beisätze einzufügen und in den Anfang des Gedichtes hineinzuweben weiss, in den ersten Gedichten an Maecenas z. B., sat. 1, 1

Qui fit, Maecenas, ut nemo quam sibi sortem
seu ratio dederit seu fors obiecerit, illa
contentus vivat sqq.

oder ep. 1, 1

Prima dicte mihi, summa dicende Camena,
spectatum satis et donatum iam rude quaeris,
Maecenas, iterum antiquo me includere ludo?

und epod. 1, aber auch sonst überall in den Oden. Gewiss soll unser Gedicht als erstes der Sammlung, die er Maecenas überreicht, etwas Besonderes sein, auch dem Stile nach, aber dieser Anfang ist und bleibt unkonstruierbar, diese Anrede schwebt zusammenhangslos über, vielmehr hinter dem Gedichte.

So klafft's am Anfang, aber ebenso unkonstruierbar ist der Schluss. Er beginnt, als ob er Maecenas Gott weiss was Wichtiges zu sagen habe — und redet dann von ganz anderen Dingen; und dann redet er auf einmal nicht mehr davon — und spricht wieder zu Maecenas:

quodsi me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.

Was hat er denn nun 'seinem vorn durch ein paar ehrsame Vocativen abgefertigten Maecenas eigentlich gesagt?' (Wolf) und wie kann er seine Rede mit *quodsi* 'wenn also' schliessen? Denn das und nichts anderes heisst ja wohl *quodsi*, aber was für ein Schluss ist das: der eine treibt dies, der andere das, ich für meinen Teil bin Dichter;

also wenn du mich unter die lyrischen Dichter einreihst, so springe ich vor Freude bis zum Himmel! Kann er, da er von sich als Dichter spricht, überhaupt mit *Maecenas, a. e. r.* anfangen, ohne Maecenas etwas Verbindliches nach dieser Richtung zu sagen, und kann er mit *quodsi* schliessen, ohne eine diesbezügliche Bitte oder Erwartung ausgesprochen zu haben? Oder sieht man genauer zu, wie das *quodsi* motiviert sein könnte, was sagt er denn vorher von sich als Dichter?

me doctarum hederae praemia frontium
dis miscent superis, ... si neque tibias
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton.
quodsi me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice —

aber wenn er schon im Götterhimmel ist, wozu dann noch als höchstes Glück *sublimi feriam sidera vertice,* und wenn ihm die *doctarum hederae praemia frontium* zuteil geworden, so hat er doch seinen Lohn dahin; und dann, welche Komplikation der Bedingungen: wenn die Musen und wenn Maecenas ihm hold sind, oder vielmehr, denn 'und wenn' heisst eben nicht *quodsi,* wenn die Musen, also auch Maecenas, aber nicht einmal das 'auch' ist grammatisch zulässig, wenn die Musen, also Maecenas ihm gewogen sind — ist denn Maecenas mit Euterpe und Polyhymnia identisch? Käme ein solcher Zusammenhang des *quodsi* mit dem vorhergehenden Bedingungssatze überhaupt in Frage, so wäre das im höchsten Grade ungalant gegen die Musen und auch nicht recht verständlich, warum, wenn ihn schon die Musen zum Dichter machen, Maecenas ihn noch unter die Dichter einreihen soll. Aber wenn das *quodsi* in dem letztvorhergehenden Teile des Gedichtes seine Begründung nicht hat, was soll es denn überhaupt heissen? An sich ist ja der Kern der Ode durchaus verständlich, das verläuft alles ganz verständig vom Olympischen Wagenrenner bis zum Schützling der Musen. Mit *quodsi* aber klappt das plötzlich ab und zusammen, hier fehlt wieder jeglicher Zusammenhang, das klingt so abrupt, als ob Horaz, nachdem er sein Sprüchlein aufgesagt, jetzt wo er dem Maecenas endlich die Hauptsache zu sagen hätte, schleunigst Schluss mache, um zu schliessen, wie wenn eine schöne, dann jählings abgebrochene Rede mit den ominösen Worten schliesst: in diesem Sinne . . . *quodsi* . . .

Dass das so nicht in Ordnung ist, liegt auf der Hand. Um dem Schlusssatze an Maecenas eine Beziehung im Vorhergehenden zu schaffen, ist schon längst, man weiss noch immer nicht genau von wem zuerst (s. F. A. Wolf Litt. Anal. 2, 270. 4, 566, und mehr derart Jahrb. f. Philol. 4, 1827, 282), vorgeschlagen worden in V. 29 zu lesen *te doctarum hederae praemia frontium dis miscent superis,* denn auch Maecenas versuchte sich bisweilen als Dichter, aber die Gegenüberstellung *te . . . dis miscent superis — me gelidum nemus . . . secernunt populo,* du im Himmel, ich auf Erden, du bist ein grosser, ich nur ein kleiner Dichter, fällt nicht nur aus dem Rahmen der ganzen Aufzählung heraus (die Anaphora *me — me* am Schluss wie 1, 31, 15. 2, 12, 13; 2, 20, 17;

3, 11, 45), sondern reicht auch keineswegs hin, gerade die Fassung des Schlusses *quodsi me lyricis vatibus inseres* verständlich zu machen; als F. A. Wolf den Vorschlag wieder aufnahm, meinte G. Hermann launig, Wolf habe nur sich einmal mit dem Publikum einen Scherz machen und probieren wollen, wie weit man auf seinen grossen Namen schwören werde. Eichstädt dagegen (und Grotefend 1816) liess mit V. 32 *si neque tibias* einen neuen Satz beginnen und tilgte den ganzen V. 35 *quodsi — inseres*, so dass V. 36 Nachsatz zu *si neque tibias — barbiton* ward, und das hat ihm so gut gefallen, dass er es in nicht weniger als vier Jenenser Programmen behandelt hat 1817. 1834. 1843. 1847 (von denen sogar das erste deutsch in Geist's Aufgaben zum Übersetzen aufgenommen worden ist); aber solch 'subjektive' Kritik, die sich erlaubt, in einem vierzeiligen Gedicht einen ganzen Vers zu streichen, ist heute für einen rechtschaffenen Philologen nicht mehr erlaubt, Interpolationen zu suchen ist nur mehr in nicht durch 4 dividierbaren Oden wie 4, 8 gestattet bez. 'methodisch' geboten. Andererseits haben viele Leute das *quodsi* auch an sich prosaisch gefunden (wie *eius* in 4, 8, 18) und darum dem Horaz absprechen wollen. Dagegen hat nun zwar schon Dillenburger Quaest. Horat. 1841, 53 eine Reihe von Beispielen aus Dichtern für den 'poetischen' Gebrauch von *quodsi* aufgezählt, aber das beweist so nichts, es ist wirklich 'prosaisch', d. h. es hat allemal etwas vom trockenen Ton der Abhandlung an sich — die zahlreichen lateinischen Abhandlungen über unser Gedicht schliessen so meist selbst mit *quodsi*, das mag also in Satiren und Episteln z. B. ganz am Platze sein, passt aber darum noch nicht zum Odenstil und ist hier, gar mitten in einer Strophe, einfach unerträglich. So greift man denn zu allerlei kleinen Auskunftsmittelchen, um das *quodsi* herumzukommen, lässt statt Maecenas das allgemeine Publikum ('man') Subjekt sein zu *inseres*, oder schreibt *quod* (sc. *barbiton*) *si me . . . inseret*, oder *quae* (sc. die Musen) *si me . . . inserent* u. dgl. m. Oder man hilft sich wieder mit jener wohlwollenden oberflächlichen Art der Erklärung, die das Fehlende hinein- oder heruminterpretiert. 'Cette conclusion est d'un ton très flatteur et très délicat . . . il lui reste à obtenir le sufrage de Mécène pour — —' (Sanadon), aber den üblichen Schluss der Vorreden, *Restat ut, Quod superest* u. ä. kann *quodsi* doch nimmermehr bedeuten. Mit einer beneidenswerten Leichtigkeit konstruiert man eine wahrhaft 'blanda transitio', indem man Horaz sagen lässt: 'wenn die Muse' (und wenn du) — 'also wenn du', oder es weiter ausdeutelnd: 'wenn dazu du', 'und wenn nun du', 'ja wenn du', 'wenn nun gar du', 'zumal wenn auch du', 'und wenn vollends ich deinen Beifall finde' u. ä. m., bedenkt nicht, dass mit einem solchen 'und wenn du nun noch', 'quodsi tuum accedat iudicium', 'quin immo si tu' Gönner und Kenner der Poesie u. dgl. man stets aus sich etwas Neues hinzufügt, wovon im Gedichte selbst nichts steht, lässt dann wieder das so unter allen Umständen geforderte *tu* von Horaz ausgelassen sein, um den Schein zu vermeiden, als wolle er Maecenas' zweifelhafte poetische Kompetenz über Gebühr herausstreichen, oder suppliert in Gedanken *quodsi me* (*quoque*), um Horaz die andern Dichter nicht ganz ignorieren zu lassen, oder rückt es so zurecht: *quodsi* nächst den *hederae*, den *praemia* der Musen, mich, was doch noch mehr ist, als *lyricus vates*

anerkennst, was wiederum so nicht aus dem Gedichte selbst herauszuholen ist, oder nennt das *quodsi* an unserer Stelle kurzweg mit einem jener Zauberworte grammatischer Unklarheit mehr 'emphatisch' als 'logisch' schliessend — und was man so alles erfunden hat, um den unleugbaren Riss vor *quodsi* zu verkleistern. Das sind alles seichte Kompromisse, so springt man mit Grammatik nicht um, 'hoc videlicet est furtim interpolare textum interpretando' (Wolf); *quodsi* heisst 'wenn also', 'wenn denn' und nichts anderes, davon lässt sich, solange Grammatik in unserer Wissenschaft noch etwas bedeutet, nichts abdingen. Wenn, um ein Beispiel statt vieler anzuführen, Horaz c. 3, 1, 41, an der einzigen Stelle der Oden, wo sich sonst noch *quodsi* findet, nach längern Ausführungen über Furcht und Sorge, die den Menschen überall verfolgen (. . . *post equitem sedet atra cura*) fortfährt: *quodsi dolentem nec Phrygius lapis* . . *delenit, cur* . . *sublime moliar atrium sqq.*, so 'zieht *quodsi* dem lehrhaften Ton der Betrachtung entsprechend die Summe der voraufgegangenen Erörterungen: wenn somit' (Kiessling), und ebenso ist es in allen andern Fällen. Immer gehen gewisse Überlegungen voraus, die für eine weitere Schlussfolgerung Unterlage und Voraussetzung bilden; es braucht nicht ein unbedingt logischer Schluss zu sein, die Nuance der Beziehung ist je nach dem Gedankeninhalt recht verschieden, aber was mit *quodsi* angeschlossen wird, muss stets durch die voraufgehende Betrachtung, Situation oder Stimmung soweit vorbereitet und motiviert sein, dass es ohne Sprung und ohne hinzugedachte Brücke von selbst daraus zu folgen scheint. Gewiss bezeichnet es allemal einen Übergang zum Schluss, aber immer nur in Anknüpfung an das Voranstehende, auf Grund des Vorhergehenden; wo jedoch die Verknüpfung liegt, das eben ist die Frage, und wenn die notwendige Vorausetzung nicht unmittelbar vorher gegeben ist, so wird man sich eben weiter umsehn müssen. Aber da gibt es kein Entrinnen mehr, und es muss ein für allemal mit absoluter Bestimmtheit festgestellt werden, wo und was denn die Voraussetzungen sind, auf die hin Horaz hier schliesst:

quodsi me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.

So bleibt also dennoch ein Riss sowohl nach den beiden ersten, wie vor den beiden letzten Versen, und was dazwischen liegt, scheint ganz für sich zu stehen — jedenfalls ist es, was auch der Zusammenhang hier und dort sein möge, nicht mehr irrelevant, dass das Hauptstück in der Mitte ein Gedicht für sich ist, das, wie wir gesehen, sich ganz natürlich in wirkliche vierzeilige Strophen gliedert. Aber dadurch wird die Erklärung des Ganzen nur um so schwieriger gemacht und für das *quodsi* fehlt erst recht die Grundlage. Denn so sicher die Apostrophierung des Maecenas im Anfang mit dem Schluss zusammengehört, dort der Vocativ, hier der Satz mit dem Verbum finitum, so wenig geht es andererseits an sie einfach direkt miteinander zu verbinden, und so wenig stimmen sie wiederum zueinander; dort eine die höchsten Erwartungen spannende Anrufung, hier, soweit es Maecenas betrifft, nur ein kurzes, demgegenüber fast trockenes Sätzchen *quodsi me lyricis vatibus inseres*; alles was für eine mit dem

Gedichte beabsichtigte Dedikation den beiden letzten Versen als Unterlage dienen könnte, steht freilich nur in den beiden ersten Versen, aber diese hinwiederum enthalten nichts, was ein *quodsi* im Schluss (statt etwa eines einfachen *si* oder *tu si*) rechtfertigen könnte (*Maecenas, a. e. r. sqq.*, 'wenn also', 'wenn denn' oder gar 'und wenn', 'wenn aber') — kurz, wie man es auch wendet und dreht, es fehlt noch etwas, wofern das *quodsi* überhaupt einen Sinn haben soll. Mit Wendungen wie der, 'die eigentliche Widmung, in je zwei Verse zu Anfang und Schluss auseinandergelegt, umschliesst einen in eine Reihe untereinander kontrastierender Bilder kunstvoll gegliederten Kern' (Kiessling) ist für die Erklärung nichts gewonnen, denn es wäre ein seltsames Widmungsgedicht, das seinen Hauptzweck nur durch eine solche äusserliche Einfassung zum Ausdruck brächte; es wäre überhaupt ein seltsames Gedicht, das zwei verschiedene Dinge, Widmung und Schilderung der menschlichen Ideale so äusserlich umfasste — die erste Ode des Horaz, wo er doch das Beste und Schönste, was er zu geben hat, als τηλαυγὲς πρόσωπον an die Spitze stellen wird, kann unmöglich so unorganisch komponiert sein. Wenn Horaz den Maecenas so feierlich anredet, ihn dann aber ganz aus dem Spiele lässt, so dass er wie verschwunden bleibt, bis in den beiden Schlussversen Horaz sich wieder zu ihm wendet, und wenn er das dann tut mit *quodsi*, so muss allerdings der Zusammenhang trotz alledem ein engerer sein, das Gedicht eine wirkliche Einheit bilden und die Voraussetzung für das *quodsi*, die ihm V. 1 und 2 nicht geben können (so wenig wie V. 29 ff. für sich), muss im Kerne des Gedichtes selbst enthalten sein. Hier also wird der Schlüssel zum Verständnis des Ganzen liegen; dazu ist es aber notwendig, nun auch noch das Mittelstück einmal vollständiger und genauer anzusehen.

Es liest sich in der Tat wie ein Gedicht für sich, von der Verschiedenartigkeit der menschlichen Ideale, und auch die Nachahmer haben in der Regel das Gedicht ohne den persönlichen Rahmen genommen. Auch steht es gewiss ganz passend am Anfang der Oden, wie er sat. 1, 1 beginnt *Qui fit, Maecenas, ut nemo, quam sibi sortem seu ratio dederit seu fors obiecerit, illa contentus vivat, laudet diversa sequentes?* und analog in andern Fällen, wo auf dem Hintergrund der fremden Bestrebungen zuletzt das eigene Lebensziel geschildert wird, vgl. z. B. c. 1, 7 *Laudabunt alii — sunt quibus unum opus est — me nec tam patiens Lacedaemon —*, oder ähnlich gewendet wie in 1, 1 auch c. 4, 3 *Quem tu, Melpomene, semel . . . illum non labor Isthmius — neque res bellica — sed . . fingent Aeolio carmine nobilem.* Aber es sind doch nicht eigentlich die verschiedenen Berufsarten an sich, die Horaz vergleicht, sondern genauer betrachtet die Passionen der Menschen. Jeder der geschilderten Lieblingsbeschäftigungen haftet eine gewisse Dosis Spleen an: da ist der Sportsmann, der mit seinem Rennwagen dahinrast, als ob Staubwolken aufzuwirbeln sein höchstes Glück, der ehrgeizige Politiker, der um die Volksgunst buhlt, der Plantagenbesitzer, der nicht genug zusammenraffen kann, der Bauersmann, der seinen eigenen Acker pflügt, der gewinnsüchtige Kauffahrer, der trotz Sturm und Schiffbruch wieder in See sticht, der 'Beatus ille, qui procul negotiis' das Leben zu geniessen weiss, der Offizier, der mit Leib und Seele Soldat ist, der Nimrod, der die Unbilden

des Wetters nicht achtet und sein Weibchen vergisst, sowie die Jagd auf Rot- und Schwarzwild eröffnet ist — wie jeder in seinem Tun einen Eifer entwickelt, der andern Leuten unverständlich ist, und, so wie sie gruppiert sind, keiner mit dem andern tauschen würde, das alles ist mit so feinem Humor, nicht ohne etwas ironisches Pathos geschildert, dass wer die Worte pedantisch ernst nimmt und gar mit gelehrten Noten über Olympische Spiele u. dgl. glossiert, alle Grazie wegwischen würde; wie das auch wieder die Frühern, Herder z. B. weit feinfühliger empfunden haben als die Modernen. So also redet der Dichter von den andern, so nun auch von sich. Meine höchste Seligkeit, sagt er schalkhaft, ist es, um den Epheukranz zu werben und zu dichten, wenn gerade die Musen mich begeistern; ja, da das Sinnen und Trachten der andern auf lauter höchst irdische Dinge geht, auf äussere Ehren und Erfolge und Genüsse, so bedeutet das zum Schlusse für ihn selbst: ich, ich bin halt nur Dichter, treib mich im Dichterkranz im Olymp oder unter Nymphen und Satyrn fern von den Alltagsmenschen herum, wie der Poet, der die Teilung der Welt verpasst. Es ist eben auch für ihn seine persönliche Liebhaberei, seine Passion, sein Sport, den er nun einmal pflegt, wie andere den ihren, nicht seine nach Rang und Einkommen klassifizierte Berufsstellung. Nicht als bereits allgemein anerkannter poeta 'laureatus' will er sich bezeichnen, sondern in jenen glücklichen Augenblicken, wo die Musen ihm Flöten und Leier reichen, fühlt er sich als Dichter emporgehoben; wenn schon den Rennfahrer die *palma nobilis evehit ad deos,* zu den Göttern gleichsam emporfährt, so führt ihn die *hedera,* der erhoffte Siegespreis seiner Poesie, direkt unter die Götter, Satyrn und Nymphen, deren Gestalten seine Lieder beleben. So wird auch seine Beschäftigung mit der Poesie vom Alltagswerk herausgehoben, so gefasst liegt auch in dem *secernunt populo* nichts von Überhebung oder Geringschätzung anderer Dichter, sondern als ein Dichter wandelt er für sich weltfremd, nicht gerade weltentrückt, abseits von den anderen Menschen seine eigne Bahn, *si neque tibias etc.*, wofern die Musen es ihm gewähren, denn *totum muneris hoc illarum est*, und auch das *si* ist also hier nur die Bedingung seines Schaffens und des Gelingens, nicht wie in *quodsi* auch der Freude über seine eventuelle Anerkennung als Dichter. Was er von der Art seiner Poesie sagt ist nur dies, dass er Lieder dichtet, zu Flöten und Leier zu singen, nach dem Vorbild und im Geiste griechischer Poesie; als solche sind sie deutlich gekennzeichnet sowohl durch *Lesboum barbiton*, wie durch das prägnante *doctarum praemia frontium* (zu letzterem vgl. ausser L. Mueller u. a. zur St. z. B. die Inschrift der 20jährigen *Euphrosyne pia docta novem Musis* [cf. Hor. ep. 2, 2, 92] *philosopha* aus Augusteischer Zeit bei Buecheler zu Carm. epigr. 1301, 6 nebst der 14jährigen *Eucharis docta erodita omnes artes, paene Musarum manu* ebd. 55, 9).

Das ist also, für sich genommen, ein in sich wohlabgerundetes Gedicht, und im Spiegel der verschiedenen menschlichen Passionen betrachtet eine hübsche Charakteristik seiner eigenen Tätigkeit als lyrischer Dichter, zur Einführung in seine ganze Liedersammlung wohl geeignet. Aber um es für sich allein zu nehmen, ist es doch wieder zu apart; die leise Ironie, die das Ganze durchzieht, nimmt ihm sozusagen die dazu

erforderliche Objektivität, es ist, als ob noch etwas dahinter steckte, als ob er dem Ganzen im Hinblick auf einen andern Gedanken diese besondere Wendung gegeben, als ob das, wenn auch der Hauptgedanke des Gedichtes, doch nicht sein eigentlicher Zweck wäre, und als ob er dabei nicht sowohl an sich als an einen anderen denke. Nun beginnt er ja auch mit der Anrede an Maecenas, ihm also sagt er's, sein Name schwebt über dem ganzen Gedicht, ihm will er seine Gedichte widmen, die er ihm nicht als etwas Besonderes anpreist, sondern bescheiden als seine persönliche Liebhaberei bezeichnet, nicht besser und nicht schlechter als die Liebhabereien anderer Leute. Dem Gedichte selbst fehlt so nichts; es erübrigt nur, zum Schluss die durch die Anrede eingeleitete Widmung selbst zum Ausdruck zu bringen, was in den beiden letzten Versen geschieht. Und was er hier sagt, ist denn auch etwas ganz anderes, als was er bis dahin ausgesprochen. Nur wenn man die Verse von *me doctarum hederae pr. fr.* ab bis zum Ende so obenhin hintereinander liest, kann es scheinen, als ob eines das andere ausschliesst, *dis miscent superis* und *feriam sidera, si neque tibias* und *quodsi me,* wobei dann freilich *quodsi* zumal ganz unerträglich ist. Aber es ist nicht dasselbe: *dis miscent* (praes.) hier an letzter Stelle (dazu gemildert durch das parallele *secernunt populo*) ist, wie das entsprechende *evehit ad deos* beim ersten Beispiel, wenn auch etwas überschwenglich, doch beidemal in der Situation gerechtfertigt, und mit *me dis miscent superis — me gelidum nemus* gibt Horaz für sich speziell zugleich die Regionen an, in denen seine Lieder sich bewegen, nicht die Grösse seiner Glückseligkeit, Nymphen und Satyrn bezeichnen neben den Göttern die irdischen (nicht etwa darum mythologischen) Stoffe gerade seiner eigenen Poesie; etwas ganz anderes ist es, wenn er durch Maecenas' Beifall so hoch beglückt ist, dass er selbst den höchsten Freudensprung tun wird, *sublimi feriam* (fut.) *sidera vertice,* hier erst wirkt der kraftvolle Ausdruck mit der ganzen Macht der persönlichen Empfindung. Und wie er Maecenas seine Lieder zueignet, ist wiederum was anderes, als was er bis dahin gesagt: nicht der Musen Gunst erbittet er und jetzt des Maecenas, er dichtet, wenn ihn die Musen inspirieren, aber er springt vor Freude zum Himmel, wenn ihm Maecenas seine Anerkennung zuteil werden lässt. Die *doctarum hederae praemia frontium* sind ihm, was dem Sportfahrer die *palma nobilis,* sein Lebensideal, das ihm die Musen verleihen, Maecenas nicht geben kann; man darf das *praemia* nicht über diesen durch den Vergleich gegebenen Rahmen hinausspielen lassen, und bei richtiger Abtrennung des Schlusses, wie es sich ergeben, hängt das auch im Ausdruck nicht mehr störend zusammen. Der Epheukranz des Bacchus kommt den Dichtern als solchen zu, den *sacris hederae cultoribus* (Ov. tr. 5, 3, 15, vgl. a. a. 3, 411 gegenüber den Zeiten des Ennius *nunc hederae sine honore iacent*), ihn bringt ihnen auch ein einfaches Trinklied z. B., *seu condis amabile carmen, prima feres hederae victricis praemia* (ep. 1, 3, 24); naiv Servius Dan. in buc. 8, 12 p. 94, 4 Th.: *hedera autem ideo coronantur poetae, quoniam poetas saepe vino plurimo manifestum est uti, sicut et de Ennio ait Horatius* (ep. 1, 19, 7) *et lyrici omnes in suis carminibus loquuntur.* Dagegen der höchste Preis,

den eines Dichters Herz ersehnt, ist der Apollinische Lorbeer, und dort, wo Horaz nicht mehr wie hier sein Streben bescheiden schildert und um freundliche Aufnahme seiner Gedichte bittet, sondern im vollen Hochgefühl des errungenen Erfolges auf sein Werk zurückblickt, in der siegesstolzen Schlussode des dritten Buches, da sagt er's auch

sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam.

Von dem Lorbeer spricht er hier dagegen nicht, ihn kann er auch nicht wohl hier von Maecenas erbitten. Was er bisher gesagt, ist im Grunde also nur dies: ich, ich mache gelegentlich Verse, car tel est mon plaisir; so fährt er denn fort: wirst du mich darum einen 'Dichter' nennen, so wird das mein höchster Stolz sein, das ist dann so eine weitere durchaus berechtigte Bitte und eine wirksame Steigerung. Noch mehr: ***inseres*** heisst einordnen, auf Grund der Erkenntnis ihres Wertes also (statt die Lieder gelesen oder ungelesen dem Papierkorb zu übergeben) den Dichter einreihen in eine bereits vorhandene Ordnung (ἐγκρίνειν Lehrs 1869), seinen Namen eintragen in das Buch der Dichter, wenn etwa Maecenas sich ein solches Dichteralbum angelegt, einstellen in die Bibliothek der Dichter und damit als gleichwertig mit den übrigen Dichtern, den ***vatibus*** im guten alten Sinne, anerkennen, auf alle Fälle also als Dichter anerkennen, aber nicht als Dichter schlechthin, sondern als 'lyrischen Dichter', d. i. als römischen Alcäus, ihn einstellen in die Bibliothek neben die alten 'Lyriker', die 'Klassiker' der griechischen Lyrik. Hat er schon vorher es vermieden sich direkt 'Dichter' zu nennen, und zur Bezeichnung der Eigenart seiner Poesie ***tibias*** und ***Lesboum barbiton*** (auch ein Spezialwort des Horaz, sein 'Lesbisch Hackebrett') gewählt statt ***lyra***, so ist nun ***lyricis vatibus*** der Titel, unter dem er von Maecenas als Klassiker anerkannt und einrangiert werden möchte, als ***lyricus*** im vollsten Sinne des Wortes, so wie wir es oben festgestellt haben. Es ist der Inbegriff der höchsten Vollkommenheit, wer zu den ***lyricis vatibus*** in diesem Sinne gezählt wird, darf sich mit Stolz als ***optimus poeta*** fühlen und statt des Epheus den Lorbeerkranz erwarten. Nur ***inseres*** aber kann Horaz gesagt haben, nicht ***inseris***; wenn man das als unangemessene Aufforderung es zu tun empfunden hat, so verlangt vielmehr, wie wir jetzt sehen, der Übergang von der Schilderung seines dichterischen Tuns (im Präsens) zu der Bitte an Maecenas, von dessen Anteilnahme an seiner Poesie bis dahin noch nicht die Rede gewesen, gerade eine solche Steigerung: ***si me dignaberis . . ., sublimi feriam sidera vertice,*** daraus spricht die Bitte, allerdings auch die volle Zuversicht, dass Maecenas ihn als 'Lyriker' aufnehmen, in diesem Sinne seine 'Carmina' entgegennehmen werde.

Noch bleibt indes zu fragen, in welcher Weise diese beiden letzten Verse an das Vorhergehende sich anschliessen und wie sich was vorhin auseinanderzuklaffen schien, auch hier, wie im Anfang organisch zusammenfügt. Denn wenn auch inhaltlich die in den Schlussversen enthaltene Bitte an Maecenas durchaus entsprechend ist, so bleibt

die Form in der es gesagt ist dennoch unverständlich, da die Bitte als solche durch das Voraufgehende in keiner Weise motiviert ist, so dass mit einem *quodsi* fortgefahren werden könnte. Von Maecenas ist da ja keine Rede, bis dahin überhaupt nichts gesagt; um auf Maecenas, das Subjekt zu *inseres* zu kommen, müssen wir bis zum Anfang des Gedichts zurückgehen, denn dort erst stehts, und nicht in einem Satz für sich, sondern in der Form einer Anrede, die über dem ganzen Gedichte schwebt und in der Schwebe bleibt. Wenn nun Horaz, nachdem er durch die Eingangsverse das Gedicht von der Menschen Passionen und seinem Ideale unter Maecenas' Namen und Auspizien gestellt, jetzt fortfährt, nicht etwa auf den Eingang zurückgreifend, *quodsi tu,* sondern *quodsi me*, d. h. also implicite, mich, der ich nicht Sportfahrer, nicht Agrarier, nicht Reeder, nicht Waidmann u. s. w., sondern 'nur' zu Zeiten glücklicher Eingebung Dichter für Flöten und Leier bin, als solchen, so wie ich nun einmal bin, unter die Klassiker der lyrischen Poesie einreihen willst — so sieht man, dass auch das ganze zwischen Eingang und Schluss eingelegte Gedicht nicht blos als unter Maecenas' Augen gesprochen, alles, so wie es gesagt ist, unter der Ägide seines Namens ausgeführt sein soll, sondern, dass auch das Ganze obwohl in sich geschlossen und abgerundet, doch nur die Unterlage ist für den Schluss, dazu bestimmt, dem *me* auf breitester Basis seinen Inhalt zu geben und so die Hauptsache vorzubereiten, die Bitte an Maecenas, diesen seinen Liedern einen Ehrenplatz unter den Meistern der Lyrik, neben den Griechen selbst einzuräumen. Mit andern Worten, es ist wie eine einzige grosse syntaktische Periode: Maecenas, wenn du mich, der ich, während andere dies und das treiben, mich der Poesie widme, als 'Lyriker' anerkennst, so bin ich himmelhoch beglückt So ist der Ring geschlossen, und was anfänglich unvereinbar schien und unkonstruierbar, doch einheitlich zusammengefasst und aufs schönste in sich gestaltet. Es ist ein Gedicht für sich, vielmehr ein Lied, vom dritten Verse bis zum drittletzten, und eine Dedikation für sich, in den beiden ersten und den beiden letzten Versen, aber beides kunstvoll so miteinander verbunden, dass das Lied in die Widmung eingefügt ist, nicht äusserlich von ihr eingerahmt, sondern vielmehr in sie gefasst oder noch besser, in Form einer launigen Beschreibung dessen, wie er gegenüber den andern Menschen sein Metier betreibt und auffasst, als Charakteristik der 'Carmina', die er ihm überreichen will, für die Widmung geschrieben, in die Widmung hineinkomponiert.

Und *quodsi*? Fast hätten wir das Wichtigste vergessen. Nun ich denke, auch das macht jetzt keine Schwierigkeiten mehr, vielmehr der Stein des Anstosses ist mittlerweile ganz verschwunden, was eben noch so unfassbar schien, versteht sich ja nun ganz von selbst. Seine Liedersammlung will Horaz dem Maecenas überreichen; sein Gedanke in seiner einfachsten Form ist der: wenn diese meine Lieder, die deinen Namen tragen, qualiacunque sunt, deinen Beifall finden und du mich als Lyriker gelten lässt, so bin ich überreich belohnt. So beginnt er denn in feierlichen Worten: Maecenas, hochwohlgeborner Spross aus königlichem Hause, mein Gönner und mein Stolz — wir erwarten, dass unmittelbar der Zweck solcher Anrede, Widmung und Bitte folgen werde;

statt dessen singt er erst, als ob er es nicht gleich auszusprechen wage, von allerlei Dingen, die das Leben der Menschen beherrschen und erfüllen und dann zuletzt auch von seinem eigenen Poetentum — bis dahin bleiben wir durch die von Anfang an erwartete, aber immer in suspenso gelassene Widmung aufs höchste gespannt, worauf er mit diesen Umschweifen eigentlich hinaus will; jetzt endlich, wo er bei sich und seinen Carmina angekommen, löst sich die Spannung, und den die ganze Zeit über in Schwebe gehaltenen Widmungsgedanken mit einem *quodsi* 'wenn also' wiederaufnehmend, führt er alles zum guten Ende. Anfang und Schluss gehören also zusammen wie ein Satz, daher *Maecenas ..... quodsi me l. v. inseres*, nicht *quodsi tu,* aber die eigentliche Widmung am Schluss wird getragen durch den gesamten Inhalt, Eindruck und die Stimmung des Mittelgedichtes, worin die Schilderung dessen was er darbringen will wie ein Relief auf breitestem Hintergrunde sich abhebt; aus dieser langsam herausgearbeiteten Stimmung heraus führt er die Widmungsabsicht endlich aus, da genügt nicht mehr ein einfaches *si,* da fährt er fort *quodsi me,* 'wenn du mich so', 'wenn du mich also so wie ich bin' — aber so weit hat er ausgeholt, dass wir bei *quodsi* so etwas wie eine Erlösung fühlen, dass die mit der Anrede begonnene Konstruktion nun glücklich ihren Abschluss findet, es ist ein Abschluss, wie nach lang verhaltener Parenthese. Das *quodsi* schliesst also nicht aus dem unmittelbar Vorhergehenden, wenn es auch dadurch vorbereitet wird, indem durch die Schilderung seiner Dichtertätigkeit die Möglichkeit der Wiederaufnahme des Gedankens mit *quodsi me* gegeben wird; ohne die ganz am Anfang stehende Anrede, die ihrerseits für sich allein zu nehmen unmöglich ist, ist *quodsi* undenkbar; nur dadurch, dass die gleich durch die Anrede eingeleitete Absicht in dem inzwischen auf langen Umwegen vorbereiteten Sinne verwirklicht wird, kommt es, dass auch der Satz nach langer Unterbrechung mit *quodsi* wieder aufgenommen wird; da ist *quodsi* und nur *quodsi* möglich, bei diesem weiteren Zusammenhange ein *tu si* u. dgl., was sonst unentbehrlich schien, ganz ausgeschlossen. Das Problem, soweit es noch als solches empfunden werden sollte, wird am einfachsten bezeichnet durch die Frage, wie nun zu interpungieren sein wird; denn hat Horaz auch keine solchen Zeichen gesetzt, so sollen wir es doch wie er's gemeint in unserer Weise schreiben. Ein Ausrufungszeichen nach dem zweiten Vers würde die Verse, gegen die Intention des Horaz, abtrennen und zu einer modernen, aber nicht antiken Briefaufschrift machen. Das Komma ist zu schwach, weil man dann über den unvermeidlichen nachfolgenden stärkeren Interpunktionen den richtigen Zusammenhang verliert. Parenthese in Klammern oder Gedankenstrichen gibt auch nicht das rechte Gleichgewicht. Am ehesten entspricht noch der modische Doppelpunkt nach V. 2, nur dass ich vor *quodsi* wegen der Wiederaufnahme des in der Schwebe gelassenen Gedankens den Gedankenstrich vorziehen würde. — So hängt an der richtigen Erklärung von *quodsi* doch mehr, als auf den ersten Blick scheinen mochte. Dass das niemand so erfasst hat, daran ist sicher zum grossen Teil doch das Vierzeilengesetz schuld gewesen, wodurch das *quodsi* mitten in die eine Schlussstrophe versteckt und sein Aktionsradius gewissermassen beschnitten

wurde; so streitet man sich denn um die zwei Verse vorn und die zwei Verse hinten, und sieht nicht über die nächste Strophengrenze hinweg, wie sie mit den übrigen und untereinander zusammenhängen; das hat dann zugleich mit der Erkenntnis des grammatischen Aufbaus den Überblick über die Struktur des ganzen Gedichts verdunkelt. Genaue Interpretation im Einzelnen und freier Umblick im Ganzen helfen allein über solche Schwierigkeiten hinweg, hier wie auch anderswo. Und wiederum muss daran erinnert werden, dass man vor Meineke den Zusammenhang z. T. schon weit richtiger erkannt, als in der ganzen Litteratur nach ihm; so schrieb z. B. Preiss 1807: 'Die zwei ersten Verse, die das Lob des Maecenas in einer kurzen Anrede enthalten, stehen mit den beiden letzten, worin der Hauptgedanke der Ode ausgedruckt ist, in genauer Verbindung. Wenn man daher diese vier Verse hintereinander lieset, so wird man schwerlich über die Absicht des Gedichts zweifelhaft bleiben, oder sie wohl gar ganz verfehlen, wie es denjenigen Auslegern gegangen ist, welche die Schilderung der verschiedenen Neigungen und Beschäftigungen der Menschen für das Hauptthema dieser Ode halten; da jene doch nur zur Ausschmückung der Hauptidee gehöret, ob sie gleich den grössten Teil des Gedichts ausmacht' — was im Ganzen richtig, wenn auch nicht scharf genug ausgedrückt und dargelegt ist; vgl. ferner O. Wirz Archiv f. Phil. = Jahrb. f. Phil. Suppl. 7 (1841) 319 u. a. Von *quodsi* aber will ich, um den Zusammenhang hier nicht zu unterbrechen, ein andermal ausführlicher handeln, es ist darüber noch vielerlei zu sagen und manch weiteres Beispiel eingehender zu besprechen; was seine richtige Beziehung unter Umständen für das Verständnis eines Gedichtes ausmacht, darüber vgl. einstweilen, was zu Tibull 1, 3 bemerkt ist Rhein. Mus. 61 (1906) 267.

Ist das der Aufbau und Zusammenhang des Gedichts, so ist damit für das Verständnis im Ganzen wie im Einzelnen noch einiges Weitere gewonnen. So sieht man zunächst, was es mit den zahllosen Dispositionsversuchen auf sich hat, die man an dieser Ode angestellt hat, wie dem neuesten und unglücklichsten von E. Norden zu Vergils Aeneis VI S. 370[2], wo sie als Muster trikolischer Gliederung bei Horaz also zerlegt wird: Widmung 1—2, tractatio 3—6. 7—8. 9—10; 11—14. 15—18; 19—22. 23—25. 25—28, conclusio 29—32. 32—34. 35—36! Von einer Einteilung kann höchstens für das Mittelstück 3—34 die Rede sein, die Reihe der Beispiele reicht von der Olympischen Rennbahn bis zum Dichter selbst; und hier haben wiederum die Frühern die Trichotomie längst richtiger konstruiert, z. B. O. Wirz und J. Chr. Jahn (1843) u. a., etwa so: Rennstallbesitzer, Politiker, Plantagenbesitzer; Landmann, Seemann, Privatier; Militär, Waidmann, Dichter. Aber auch das ist zu schematisch, denn vom Rittergutsbesitzer kommt Horaz zum Kleinbauern und stellt ihm den *nauta* gegenüber und diesem wieder den *mercator* zur Seite; das ist dann keine isolierte Aufzählung mehr und man sollte daher auf alle Dispositions- und Responsionskunststückchen verzichten; statt einer unmöglichen Dreiteilung tritt vielmehr deutlich der Einschnitt in der Mitte des Ganzen hervor: *sunt quos — est qui*, und diese beiden Hälften sind dann wieder für sich je 'in eine Reihe untereinander kontrastierender Bilder' aufgelöst, was man im einzelnen niemandem vor-

zudemonstrieren braucht. Wichtiger ist ein anderes, das Verhältnis des Mittelstücks zu den es umschliessenden Eingangs- und Schlussversen. Als Widmungsgedicht ist es, auch abgesehen von der syntaktischen Form, nicht von gewöhnlicher Art. Halb Prolog, halb Dedikation ('praefatur non minus sibi quam patrono' Wetzel) ist es doch so kunstvoll ineinandergeschlungen, dass das längere Hauptstück von ihm und seiner Poesie in die Dedikation wie eingewickelt erscheint (wie die überreichten Carmina selbst), dass diese dagegen, selbst die Hauptsache, auf wenige Worte, je ein Verspaar am Anfang und am Schluss, sich beschränkt. Wie wenig er doch Maecenas sagt — aber was sollte er ihm auch viel sagen, wo ihm der Dichter so eng befreundet und jedes der folgenden Lieder längst bekannt war, an den so viele der Oden selbst gerichtet sind, den er dort bereits als *dilecte Maecenas, care Maecenas eques, Maecenas equitum decus, Maecenas mearum grande decus columenque rerum* (2, 17, 3), *Tyrrhena regum progenies* (3, 29, 1) angeredet und gepriesen. Aber es ist doch im höchsten Grade erfreulich und muss uns den Dichter auch persönlich sympathischer machen, wenn er der naheliegenden Versuchung nicht erlegen ist, hier in dieser Widmungsode mit seinem Verhältnis zu Maecenas vor aller Augen zu paradieren und den vornehmen Staatsmann eigens seiner tiefgefühltesten Ehrerbietung, untertänigsten Verehrung und innigsten Dankbarkeit zu versichern und die gnädige Annahme der Widmung seiner bescheidenen Opuscula, unter faden Komplimenten huldvolles Wohlwollen zu erbitten — wie oft wird uns doch ein gutes Buch allein durch die Praefatio verleidet, weil sich darin der Autor, den man vom Werke nicht trennen kann, als subalterne Natur erweist. Statt dessen spricht Horaz des längern von seinen Gedichten, aber auch wiederum in einer Weise die alles andere tut, als mit richtiger Autoreneitelkeit sich und seine Leistung ins gehörige Licht zu setzen, indem er ohne Überhebung und ohne erkünstelte Bescheidenheit sein Tun mit den Passionen anderer Menschen auf eine Stufe stellt und fast wie entschuldigend meint, er könne nicht dafür, wenn ihn einmal die Musen zu einem lyrischen Lied begeistern. Dass er dem Maecenas seine Carmina widmet, ist noch kein Byzantinismus. Aber auch in dem was er zu ihm sagt, hält er sich von allen Überschwänglichkeiten frei. Wenn die Anrufung so klingen sollte, so muss man bedenken, dass er hier an dieser Stelle nicht wohl weniger sagen konnte, als er in den Oden selbst gesagt; mit den sonstigen Anreden in diesen zusammengehalten wie es geschehen muss, da die Carmina selbst mit ihrem Inhalt zur Widmung hinzugehören, ist das sogar kaum mehr als eine wie zur Erinnerung gemachte kurze Zusammenfassung dieser Wendungen ohne weitere Nebengedanken. Die Verbindung von *praesidium* und *decus* enthält ferner sogar eine gewisse familiäre Nuance, wie Lucrez zeigt (2, 643) *praesidioque parent decorique parentibus esse*, und bezeichnet ein bestimmtes Pietätsverhältnis, wie bei Sallust (Jug. 19, 1 von den Phönizischen Tochterstädten) *eaeque brevi multum auctae pars originibus suis praesidio, aliae decori fuere*, vgl. noch Sen. dial. 6, 17, 1 *iuvenem iam matri, iam patri praesidium ac decus*, benef. 3, 33, 3 Tac. Germ. 13 u. a. (s. Keller; auch Eucherius praef. sit. Ierus. p. 125 Geyer *vale in Christo, decus ac praesidium*, vgl. übrigens schon Plaut. Cas.

535 *senati columen* [ἔρεισμα] *praesidium popli*); das *dulce decus meum* (statt *mihi*) endlich nimmt ihm vollends alles Höfische. Dem geht freilich voran *atavis edite regibus*, was mit seinem persönlichen Verhältnis zu Maecenas nichts zu tun hat (anders Verg. Aen. 7, 473 *hunc decus egregium formae movet atque iuventae, hunc atavi reges*), und doch mehr ist als ein *care Maecenas eques* oder *equitum decus*; wenn das also in der Widmungsode ohne spezielle Beziehung zu sein scheint, so ist zu beachten, dass solche Titel zur Adresse gehören, wo sie wegzulassen eine Formlosigkeit wäre, die bei aller Vertraulichkeit doch dem Publikum gegenüber niemals gestattet ist, Titel die ein gesellschaftlich bevorzugter Familienadel als selbstverständlich hinnimmt, auch ohne gerade adelsstolz zu sein, die bei offizieller Anrede zum Namen gehören, und zwar Geburtstitel noch mehr als andere Titel und Würden, bei Maecenas etwa seine Eigenschaft als 'eques', oder seine Stellung als Reichskanzler. Eine Widmung ist es also dadurch, dass das Gedicht auf dem ersten Blatt steht, sozusagen als Enveloppe seiner Carmina, auch ohne ausdrücklich zu beginnen Δῶρόν τοι καὶ ἐγὼ τέκνον φίλε τοῦτο δίδωμι (Dion. Hal. comp. verb. in.) u. ä., aber wieviel schliesst doch auch diese kurze und knappe Widmung am Schlusse wieder in sich ein, die der Symmetrie halber auch auf nur zwei Verse sich beschränkt wie die Anrede. Nicht er selbst nennt sich 'Lyriker', den Namen soll ihm Maecenas verleihen, er soll ihn prüfen und würdig befinden als Klassiker der Lyrik, seinem Wohlwollen und Urteil also vertraut er, er soll ihn stellen zu den Meistern der griechischen Lyrik, sie also kennt und schätzt er, der *doctus sermones* und *poemata utriusque linguae,* in seiner Bibliothek wünscht er sich ein Plätzchen, dort wo die alten griechischen Lyriker stehen; das alles ist aber nur soweit angedeutet, dass es nicht zur Schmeichelei und Unwahrheit wird, mit derselben Masshaltung ausgedrückt, wie er überall Gedanken und Sprache so meisterlich und harmonisch zu handhaben weiss.

Und dazu passt nun endlich auch vortrefflich der Schluss des Ganzen, die Worte, mit denen er zu guterletzt den Gipfel seines Glücks bezeichnet, wenn ihm Maecenas den Titel eines *lyricus vates* zuerkennen will: *sublimi feriam sidera vertice.* Zwar so geläufig auch bei Griechen und Römern das Bild ist von dem Ruhm und von der Freude, die bis zu den Sternen reicht (Beispiele dafür hat schon vor Zeiten Erasmus zusammengestellt und neuerdings keineswegs vollständig A. Otto Die Sprichwörter der Römer 1890, 63), so will doch diese Überschwänglichkeit zu dem heiter temperierten Ton des ganzen Gedichts zunächst nicht recht stimmen und nach dem kurzen, wenn auch bedeutungsvollen Vordersatz *quodsi me lyricis vatibus inseres* erscheint der Schluss *sublimi feriam sidera vertice* etwas gar zu massig. Auch pflegt man in diesem Sinne nicht *ferire* zu sagen, sondern *tangere sidera,* z. B. Ov. met. 7, 61 *quo coniuge felix et dis cara ferar et vertice sidera tangam*, Pont. 2, 5, 57 *huic tu cum placeas et vertice sidera tangas*, Auson. id. 8, 52 p. 26 P. *illum ego si cernam, tum terque quaterque beatus, tunc ero bis consul, tunc tangam vertice caelum*; erträglicher ist es schon, wenn es bei Vergil. Aen. 2, 488 heisst *ferit aurea sidera clamor* (vgl. Martial 8, 36, 11 *quae vertice sidera pulsat, par domus est caelo*), oder umgekehrt *humum prona fronte ferire* u. dgl.,

aber vom Dichter persönlich gesagt, klingt es unnatürlich; nicht als ob es im höchsten Grade ergötzlich wäre sich vorzustellen, 'wie die kleine, rundliche Gestalt des Dichters plötzlich von Selbstgefühl emporgeschnellt mit dem Scheitel die Sterne' trifft (S. S. Heynemann Anal. Horat. 1905, 3, wie ein Cartesianisches Teufelchen etwa, Lessing im Vademecum für Lange), aber das an sich schon hyperbolische *sidera tangere* wird durch *ferire* geschmacklos, wenn es von Horaz herrühren sollte. Nun hat aber bereits Chabot 1615 p. 24 aus Synesius (ep. 79) den Vers eines unbekannten Komikers (Kock Adesp. 531) beigebracht οὕτως ἀράσσει τῇ κεφαλῇ τὸν οὐρανόν, in welchem in genau derselben Weise τὸ λεγόμενον δὴ τοῦτο (ἐδόκει, vor Freude) τῇ κεφαλῇ ψαύειν τοῦ οὐρανοῦ (Aristaenet ep. 1, 11, Boissonade p. 397, cf. Herod. 3, 65) verändert und schärfer pointiert ist; die Aristaenetstelle ist schon seit 1848 bei Dillenburger notiert zugleich mit Sappho fr. 37 ψαύην ὀράνω, Synesius hatte wieder ausgegraben ten Brink Mnemos. 2 (1853) 43, dann stehts bei Ritter 1856, zuletzt hat es wieder entdeckt O. Crusius Rhein. Mus. 44 (1889) 450 und dabei dem ganzen Gedicht eine neue Etikette angehängt, danach hat dann R. Heinze im Kiessling'schen Horaz[4] zwar das Aristaenetzitat hinzugefügt, aber das Wichtigste, den Synesius wieder ausgelassen — so geht das in der Horazlitteratur auf und ab. Also der pathetische Ernst im Ausdruck seiner Glückseligkeit wird von Horaz durch *ferire* nicht etwa noch gesteigert, sondern im Gegenteil dadurch glücklich gemildert, dass er ihn in der hyperbolisch scherzhaften Fassung eines griechischen Komikers übernimmt. Dadurch wird also auch der Schluss des Gedichtes noch merklich abgetönt, und zusammengehalten mit dem familiären *dulce decus meum* und der launigen Schilderung der verschiedenen Menschentypen gibt dieses *sublimi feriam sidera vertice* der ganzen ersten Ode einen Anstrich von gemütlicher Behaglichkeit, die ausgezeichnet stimmt zu der anspruchslosen Form des Aufbaus und der Art, wie Widmung und Prolog miteinander verschmolzen und Anfang und Schluss nach langem Zwischenspiel mit einem 'prosaischen' *quodsi* wieder verbunden sind. Es ist in Summa ein eigenartiges Eröffnungsgedicht, hübsch und ansprechend und nach jeder Richtung wohlgelungen und zumal für eine Widmung durchaus auf den richtigen Ton abgestimmt — nur eine Ode im hohen Stil ist es sicherlich nicht.

Noch merkwürdiger jedoch als nach dem Inhalt ist das Gedicht nach seiner Form, wie sich das nun herausgestellt. Wir sehen, es war also doch richtig, je zwei Verse am Anfang und am Schlusse abzutrennen, wenn wir es auch jetzt mit besserer Begründung tun werden, als es etwa früher geschehen ist. Aber indem Anrede und Zueignung sich deutlich abheben, zeigt sich zugleich, dass das von ihnen wie in einer Schale umschlossene in sich einheitlich abgerundete Mittelgedicht mit seinen unverkennbaren vierzeiligen Strophen selbst noch wirkliches Lied ist; es ist, als ob Horaz ein Lied mit Briefaufschrift und -unterschrift versehen, wir haben ein Carmen eingelegt in eine Epistel, oder eine persönliche Widmung mit eingelegtem Lied. So ungewöhnlich das klingt, so heben sich doch andererseits die beiden äusseren Verspaare nicht nur syntaktisch und strophisch von dem eingeschlossenen Carmen ab, sondern sogar metrisch;

weniger durch die Pause zwischen Namen und Apposition im ersten Vers, denn selbstverständlich ist hinter *Maecenas* ein Komma zu setzen, so gut wie in allen andern mit einem Vokativ beginnenden Oden, aber das *et* im zweiten Verse mit Verschleifung dazu gerade vor der Cäsur hat entschieden etwas Prosaisches; der erste und der letzte Vers sind ganz gleich gebaut, ebenso auch V. 34, wodurch nun aber die zweite Hälfte der drei letzten Verse den gleichen Tonfall erhält: *tendere barbiton, vatibus inseres, sidera vertice,* das gibt dem Ganzen einen solch monotonen Ausklang, dass dadurch allein schon den letzten Versen der 'lyrische' Charakter des Mittelgedichtes genommen wird, so etwas würde innerhalb einer und derselben Strophe und gar der Schlussstrophe nach der üblichen Abteilung einfach unerträglich sein (so auch z. B. 9—10. 11 in verschiedenen Strophen). 'Sollten die vier Dedikationszeilen vielleicht nachträglich — bei der Übersendung hinzugefügt sein?' fragt Nauck. Das ist nun schwerlich anzunehmen, dass Horaz ein älteres Lied als Einlage für die Widmung verwandt, aus einem Vorwort so eine Widmung gemacht hätte. Gewiss hat es nichts von dem stolzen Bewusstsein des anerkannten und berühmten Dichters, wie es sich in dem Schlussgedicht der Liedersammlung ausspricht, das von selbst zum Vergleich mit unserm Eröffnungsgedicht auffordert:

Exegi monumentum aere perennius . . .
dicar . . . ex humili potens
princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam.

Aber das ginge zu weit, aus solchen Unterschieden auf Distanz der Abfassungszeit schliessen zu wollen. Anderes geziemt sich eben für den Prolog, anderes für den Epilog seiner Odensammlung; dort im Eingang spricht er natürlich nur so bescheiden von seiner Neigung zur Poesie und dem anspruchslosen Epheukranz und wird überglücklich sein, wenn ihm Maecenas den Namen eines 'Lyrikers' nicht versagen wird, hier blickt er stolz auf das vollbrachte Werk, ist seines unsterblichen Ruhmes und seiner allgemeinen Anerkennung als erster römischer 'Lyriker' gewiss und lässt sich von der Muse selbst den Lorbeerkranz reichen. Das ist so, jedes an seiner Stelle, durchaus berechtigt und die grössere Einfachheit der ersten Ode bedingt darum nicht frühere Entstehungszeit. Zudem aber hat uns der ganze Ton und Aufbau des Mittelgedichts gezeigt, dass es in der Tat so für diesen Zweck, diese Widmung an Maecenas abgefasst und komponiert ist. Wenn so nach Inhalt wie Abfassung unser Gedicht durchaus einheitlich zu nehmen ist ('Prolog als Widmung' könnte man es etwa überschreiben), so lässt es sich dagegen der Form nach weder mit einem einheitlichen Namen klassifizieren noch mit irgend etwas anderem vergleichen. Eine lyrische Epistel nannte es nach dem allgemeinen Eindruck schon F. A. Wolf, aber das Mittelgedicht mit seiner Strophen-

einteilung ist für sich eine wirkliche Ode, wenn nicht in Noten gesetzt und zur Leier gesungen, doch so gefasst, dass es wie jede andere Ode jederzeit so vorgetragen werden könnte. Der äussere Rahmen hingegen ist eine Epistel, als solche einfacher stilisiert, wie auch die Wortstellung, *quodsi* u. ä. zeigt, zwar im selben Versmass geschrieben, aber nicht strophisch, sondern nur aus je zwei Versen bestehend und mit dem Liede nicht verbunden — bei einer solchen für sich losgelösten Dedikation wird kein Mensch an Singen denken. Es ist nur auffallend, dass Horaz das trotzdem so in eins verschmolzen hat, ein streng 'lyrisches' Gedicht und eine rein 'epistolische' Umrahmung. Es ist, als ob er zunächst persönlich sich an Maecenas wende, ihn auffordern wolle zuzuhören, das Lied das er ihm dann vorträgt zu vernehmen, und nur wie ein Praeludium und Nachspiel könnte man sich die beiden äussern Verspaare allenfalls vorstellen. Es wäre grundverkehrt, wenn man eine äusserliche Gleichförmigkeit etwa dadurch herstellen wollte, dass man das Gedicht durchweg in Zweizeilern absetzte statt der vierzeiligen Strophen, das gäbe so wenig eine richtige Ode wie die landläufige Stropheneinteilung unserer Horazausgaben; das eingelegte Carmen lyricum hat nun einmal vierzeilige Strophen und die epistolische Einkleidung besteht aus Zweizeilern, daran ist nicht länger vorbeizukommen, dazu sind die weiteren Unterschiede zu gross und deutlich, sie lassen sich nicht mehr verwischen. Gewiss ist es eine Kühnheit, wie Horaz so frei schaltet mit der Form des äolischen Liedes, das er mit einer nichtlyrischen Widmung umgibt, und für dieses artificium kenne ich keine genau entsprechende Parallele, aber das ist sicher, dass diese Verbindung nur möglich war bei stichischem (und vielleicht auch noch bei distichischem) Versmass, bei jeder anderen polymetrischen Strophe wäre es eine stilistische Unmöglichkeit gewesen. Jedenfalls haben die von Horaz doch nur in bestimmten Fällen verwandten stichischen Asklepiadeen auch ihre besonderen Voraussetzungen und können schon darum nicht schematisch nach den Vierzeilengesetz behandelt werden. Eine andere Frage ist es, warum Horaz diese eigentümliche Verbindung von Prolog und Widmung gewählt, bei der sowohl in der sprachlichen wie in der metrischen Struktur die beiden Elemente organisch unterschieden bleiben. Das zu bestimmen, müsste man die litterarischen Formen des Prologs und der Widmung in ihrer Entwickelungsgeschichte verfolgen und ganz anders analysieren als es z. B. in der Marburger Dissertation von R. Graefenhain de more libros dedicandi 1892 geschehen ist. Für Bau und Aufbau unseres Gedichtes ergeben sich daraus noch mancherlei hübsche Parallelen, wie andererseits z. B. auch auf ein so vielbesprochenes Prooemium wie das des Lucrez neues Licht fällt. Was die Dedikation bedeutet für die Edition des Buches im Altertum, wie weit das andererseits auch die innere Form berührt, welchen Einfluss das z. B. auf den epistolischen Charakter der Schriften Senecas gehabt, das müsste einmal im weitesten Zusammenhang dargelegt werden. Wenn aber Horaz Dedikation und Lied in einem und demselben Gedicht formell noch so auseinanderhält, so ist das vielleicht doch schon in nuce dieselbe Entwickelung, die später dazu geführt, die Widmung von den Gedichten ganz loszulösen und ihnen als Brief in Prosa voranzusetzen wie bei Martial und Statius;

Martials Praefatio zum ersten Buch läuft bezeichnend genug selbst im Verse aus *(videor mihi meo iure facturus, si epistulam versibus clusero).*

Von den herkömmlichen Strophen in der Ode *Maecenas, a. e. r.*, ausgegangen, waren wir auf die Erörterung des sog. Vierzeilengesetzes geführt worden; das an der ersten Ode zu prüfen haben wir sie selbst genauer interpretieren müssen. Und ergeben hat sich, dass es auch für dieses Gedicht in stichischen Asklepiadeen gilt und doch wieder nicht gilt in der landläufigen Fassung, dass es ein Lied aus 8 vierzeiligen Strophen enthält, aber nicht schlechtweg aus 9 vierzeiligen Strophen besteht. Es hat sich gezeigt, wie verkehrt es ist, eine an sich so richtige und schöne Beobachtung mechanisch zu applizieren, statt nach dem inneren Grunde zu fragen; und wenn etwas, so kann der ungewöhnliche und unerwartet künstliche Bau dieser ersten Ode den Beweis liefern, dass in der Tat das Prinzip aller Strophik auch bei Horaz noch lebendig und wirksam ist, dass seine Carmina in der Tat 'lyrisch' sind und sein wollen im vollsten alten Sinne des Wortes. Daraus folgt nicht, dass jedes einzelne Gedicht, ob vierzeilig oder nicht, auch wirklich und rein aus lyrischen Strophen bestehe, aber das zu unterscheiden kann nicht schwer sein, wenn selbst in dem Widmungsgedicht der lyrische Kern sich mit solcher Sicherheit aus der nichtlyrischen Umhüllung hat herausschälen lassen. — Das ist schliesslich die erste Ode des Horaz, über die sich vor und nach Meineke eine Flut von Aufsätzen ergossen, ohne dass man das punctum saliens beachtet, ein Prüfstein der Interpretation, die weder durch 'Gesetze' sich beirren lässt, noch solche grammatische Kleinigkeiten wie ein *quodsi* gering achtet; im übrigen auch für mich eine liebe Schulerinnerung an Horaz und meinen Lehrer Max Wollseiffen, durch den mir der Horaz so lieb geworden (vergl. Biogr. Jahrb. des Jahresber. v. Bursian 1906). Das alles mag es entschuldigen, dass mir die Darstellung so eindringlich und umständlich geworden, aber über die erste Ode des Horaz sollte heute ein Zweifel nicht mehr möglich sein und an der Schwelle der Horazlektüre soll man auch auf der Schule klare Vorstellungen geben, sowohl von der Ode selbst wie von Horazischen Strophen und Liedern und der 'lyrischen' Kunst des Horaz. Und endlich mag das auch als Exempel dienen, wie wenig die Erklärung selbst der gelesensten und am meisten behandelten Autoren ausgeschöpft und die wissenschaftliche Arbeit an unseren alten Klassikern abgeschlossen ist. Doch nun zum Schluss werden wir das Gedicht auch einmal ganz so hersetzen müssen, wie es nach dieser langen Untersuchung aufzufassen ist.

Maecenas, atavis edite regibus,
o et praesidium et dulce decus meum:

1 *Sunt quos curriculo pulverem Olympicum*
collegisse iuvat metaque fervidis
evitata rotis palmaque nobilis
terrarum dominos evehit ad deos;

2 *hunc, si mobilium turba Quiritium*
certat tergeminis tollere honoribus;
illum, si proprio condidit horreo,
quidquid de Libycis verritur areis.

3 *gaudentem patrios findere sarculo*
agros Attalicis condicionibus
numquam demoveas, ut trabe Cypria
Myrtoum pavidus nauta secet mare;

4 *luctantem Icariis fluctibus Africum*
mercator metuens otium et oppidi
laudat rura sui: mox reficit rates
quassas, indocilis pauperiem pati.

5 *est qui nec veteris pocula Massici*
nec partem solido demere de die
spernit, nunc viridi membra sub arbuto
stratus, nunc ad aquae lene caput sacrae.

6 *multos castra iuvant et lituo tubae*
permixtus sonitus bellaque matribus
detestata. manet sub Iove frigido
venator tenerae coniugis immemor,

7 *seu visa est catulis cerva fidelibus,*
seu rupit teretes Marsus aper plagas.
me doctarum hederae praemia frontium
dis miscent superis, me gelidum nemus

8 *Nympharumque leves cum Satyris chori*
secernunt populo, si neque tibias
Euterpe cohibet nec Polyhymnia
Lesboum refugit tendere barbiton —

quodsi me lyricis vatibus inseres,
sublimi feriam sidera vertice.

Nach dieser ersten Ode werden wir nicht wohl umhin können, wenigstens noch einige der übrigen Gedichte, vor allem die in stichischen Asclepiadei minores, c. 3,30 und 4,8 zumal auf ihre Vierzeiligkeit zu untersuchen. Dem Eingangsgedichte entspricht als Abschluss der drei Bücher Carmina das im gleichen Versmasse geschriebene siegesstolze *Exegi monumentum,* in 16 Versen, also vier vierzeiligen Strophen nach der üblichen Einteilung. Sieht man sich die vermeintlichen Strophen wieder näher an, so muss man auch hier sagen, das hätte Horaz dabeischreiben müssen, dass das vierzeilige Strophen sein sollten, so wenig ist von einer strophischen Gliederung irgend welcher Art etwas zu spüren, wie sie doch auch in den Asclepiadeischen Strophen von *Maecenas, a. e. r.* tatsächlich noch vorhanden ist. Es ist also auch ausgeschlossen, dass Horaz sich das Gedicht als Carmen lyricum gedacht habe, und man kann höchstens zugeben, dass Horaz, weil es doch Epilog seiner Carmina sein soll und diese als solche strophisch sind und in der Mehrzahl aus vierzeiligen Strophen bestehen, aus Gründen der Symmetrie bei dem geringen Umfang eine Zahl von 16 statt etwa 15 oder 17 Versen gewählt habe; eine ungerade Zahl in den Carmina wäre allerdings eine handgreifliche Stillosigkeit gewesen, das gibts nur einmal in der längeren letzten (stichischen) Epode (81 V.), und die 16 Verse könnte man ja als Pendant zu den 32 Versen des Prologs im ersten Gedicht betrachten. Es mag unserm Empfinden noch so sehr widerstreben, dass dieses wahrhaft monumentale Gedicht, dieser majestätische Jubelgesang, diese überschäumende Glückseligkeit, wo er rückblickend auf sein Lebenswerk aus voller Seele mit dem ganzen Stolz des auf neuen Pfaden selbsterrungenen Ruhmes es hinausruft in alle Welt, was er erstrebt und was er geleistet, dass dieser lapidare Hymnus auf seine Poesie dennoch kein Carmen nicht einmal im gewöhnlichen Sinne sein soll; hier wenn irgendwo würde man es ihm auch nachsehen, wenn das Übermass der Begeisterung die Fesseln der einfachen Sinnstrophe gesprengt hätte. Und dennoch ist es so: obwohl es keine Epistel ist wie der äussere Rahmen der ersten Ode, obwohl er an die Muse selbst sich wendet, hat er dies Gedicht, das nur von ihm selbst spricht, nicht singen wollen. Auch das ist verständlich: drei Bücher Oden hat er zusammengefasst, das Schönste was er dem Maecenas darzubringen, das Grösste was er seinem Volke geschaffen hat; jetzt wo das Werk vollendet und wo er wiederum es ausgesprochen, was er gewirkt, bittet er die Muse um den Kranz. Wie er dort in der ersten Ode, nachdem er das Lied gesungen von seinem Dichterberuf, innehält um dann den Maecenas zu bitten, ihm den Namen des 'Lyrikers' nicht zu versagen, so auch hier: die Lieder der drei Bücher sind verklungen, der Agon ist zu Ende, nun senkt er seine Leier und tritt vor Melpomene von ihr den Lorbeerkranz zu empfangen; das spricht er nicht mehr aus in strophischem Lied, wie dort nicht die Schlussbitte an Maecenas. Und so ist es in der Tat. Strophische Komposition, das wissen wir jetzt, ist selbstverständlich auch im Stil etwas anderes als stichische Komposition; wie die Strophe eine musikalische Einheit, so ist ein aus Strophen bestehendes, lyrisches Gedicht als eine dem musikalischen Vortrag bestimmte, oder doch zu dieser Stilgattung zählende Ode zugleich ein Gedicht

höheren Stils, wenigstens für die Zeiten des Altertums, wo diese Formen noch lebendig sind, und also auch für Horaz. Unser Gedicht hat keine Strophen, aber es hat auch alles andere, nur keinen 'lyrischen' Stil. Dass *Exegi monumentum* trotz seiner stolzen Zuversicht und trotz aller Pracht und Majestät des Ausdrucks dennoch keine 'Ode' ist, das zeigt die Sprachform. Der grandiose Klang der Worte und Gedanken darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Gedicht fast ganz wie reine Prosa geschrieben ist, mit ängstlicher Vermeidung aller poetischen Wortstellung und Verschränkung und was sonst zum Odenstil gehört. Man höre nur, wie was er sagt gesetzt ist:

1 *Exegi monumentum aere perennius regalique situ pyramidum altius, quod non imber edax, non aquilo impotens possit diruere aut innumerabilis annorum series et fuga temporum.*

6 *Non omnis moriar multaque pars mei vitabit Libitinam: usque ego postera crescam laude recens, dum Capitolium scandet cum tacita virgine pontifex.*

10 *Dicar, qua violens obstrepit Aufidus et qua pauper aquae Daunus agrestium regnavit populorum, ex humili potens, princeps Aeolium carmen ad Italos deduxisse modos.*

14 *Sume superbiam quaesitam meritis et mihi Delphica lauro cinge volens, Melpomene, comam.*

Das ist ausgesprochenster λόγος oder ψιλομετρία mit Aristoteles zu reden, nicht μέλος, hier ist es mit Händen zu greifen, was der Unterschied bedeutet, das sind nicht einmal lyrische Verse *quos cum cantu spoliaveris, nuda paene remanet oratio,* das ist an sich schon *nuda oratio,* schlichteste Prosa, wenn auch im Ausdruck voll des höchsten Schwungs; dazu mit 7 Verschleifungen in 16 Versen, davon 4 in der Cäsur wie sie in 1, 1 nicht ein einzigesmal begegnen — eine Statistik, die solche Unterschiede nicht bewertet (Lehrs S. I), muss unzulänglich bleiben, trotz aller Feinfühligkeit. Es ist also wirklich keine Ode und kein strophisches Gedicht, obwohl es 4×4 Verse hat; und dass das nicht Zufall ist, kann der Vergleich mit jeder anderen Asclepiadeischen Ode lehren (s. Th. Reichardt de metrorum lyricorum Horat. artificiosa elocutione, Dissert. Marburg 1889), es steht, besonders auch im Gegensatz zur ersten Ode (vgl. Meineke[2] p. XIX), im ganzen Horaz darin fast einzig da. So viel also oder vielmehr so wenig hat die 'Vierzeiligkeit' hier zu bedeuten; es soll kein Lied sein und darum hat es keine Strophen trotz Vierteiligkeit, und eben darum ist es wiederum in reinen Asclepiadeen geschrieben entsprechend dem Widmungsgedicht. Wenn aber Horaz das so gewollt und wenn er gerade diesem Schlussgedicht bei aller Begeisterung diese gesucht einfache sprachliche und metrische Form gegeben, so beweist er damit klar und deutlich, wie streng er selbst im Gegensatz dazu für die voranstehende Sammlung seiner Gedichte insgemein den Charakter des *Aeolium carmen,* der 'lyrischen' Ode gewahrt und festgehalten wissen will; zum Anderen aber ersieht man daraus, wie auch die Odensammlung als Ganzes noch ihre besondere stilistische Tektonik hat und was für das richtige Ver-

ständnis auch des einzelnen Gedichtes sein Verhältnis zum Ganzen, seine Stellung im Zyklus der Odenbücher zu bedeuten hat.

Und endlich c. 4, 8 *Donarem pateras*, die berühmte Ausnahme vom Vierzeilengesetz, von dem noch der jüngste Horazkritiker urteilt 'schwer interpoliert, nie zu heilen'? Wir haben das Gedicht interpretiert, rein für sich und ohne irgend welche Voreingenommenheit, und haben gefunden, dass ihm nichts fehlt und nichts daran verderbt oder interpoliert ist. Aber es hat 34 Verse und fügt sich also nicht dem Vierzeilengesetz, und so blieb von dieser Seite schliesslich dennoch ein Bedenken, so schwerwiegend, dass es jedenfalls nicht umgangen werden durfte. Da das indessen aus dem Gedichte allein heraus, weil es dem Gesetze widerspricht, naturgemäss nicht behoben werden konnte, so waren wir genötigt das Gesetz selbst einer umfassenden Prüfung zu unterwerfen, und das Ergebnis dieser Untersuchung ist derart, dass uns auch eine Ausnahme vielleicht nicht mehr ganz so undenkbar erscheinen wird, als man wohl glauben mochte. Das Gedicht, wie es überliefert ist, lässt sich weder in Tetraden aufteilen, noch in gleiche Strophen zerlegen. Von strophischer Gliederung ist weder für das Ohr hier etwas zu vernehmen, noch heben sich die Einheiten sinngemäss voneinander ab; nach welchem Kriterium also sollte ein antiker oder moderner Leser die Absicht des Dichters wohl erraten? Aber Strophen hat man auch nicht gesucht, mit arithmetischer Vierzeiligkeit wäre man vollauf zufrieden. Teilbarkeit durch 4, das war das mindeste, was das 'Gesetz', ob mit oder ohne Grund, nun einmal verlangt. Vierzeilig sind doch auch c. 1, 1 und 3, 30, und wenn es auch mit der mechanischen Absetzung vierzeiliger Strophen hier nichts mehr ist und jene Vierzeiligkeit als solche keine innere ratio mehr hat, das 'Gesetz' ist doch am Ende auch so gerettet, und die hl. Zahl bleibt auch für moderne Pythagoreer erhaben über Raum und Zeit und über göttliche und menschliche Vernunft. Für jene beiden Gedichte, Prolog und Epilog seiner Liedersammlung mochte Horaz seine besonderen Gründe gehabt haben, unbeschadet der unfehlbaren Vierzeiligkeit die strophische Komposition ganz oder teilweise zu opfern. Aber Vierzeiligkeit ist einmal für ihn ein ehernes Gesetz, wie kann und darf er sich so davon emanzipieren, dass er ein Gedicht von 34 Versen abzufassen wagt? Zwei Verse mehr oder zwei Verse weniger, und wir würden ihn mit Maecenas und Melpomene wieder voll und ganz als tadellosen, in jeder Hinsicht vollkommenen Dichter anerkennen. Und da man ihm selbst eine solche Prinziplosigkeit nicht zutrauen mag, so bemüht man sich um die Wette, unter Berufung darauf, dass kein Geringerer als R. Bentley bereits unabhängig von dem Gesetz einen Vers als evident unecht erwiesen, die seinem Ruhme drohende Gefahr dadurch von ihm abzuwenden, dass man ihn von 2 überflüssigen Versen befreit, die ein heimtückischer Interpolator, um das 'Gesetz' zu untergraben, hineingeschmuggelt und mit teuflischer Bosheit so versteckt hat, dass wir uns auch noch darum streiten müssen, welches die gefälschten Verse sind, und jetzt wo wir durch genaueste Interpretation keinen einzigen mehr als anstössig oder entbehrlich erkannt haben, ganz aufs Raten angewiesen sind. Bei keinem anderen Dichter würden

wir uns zu solchen Experimenten verleiten lassen, wie sie hier in dieser Ode ungestraft gestattet, um der Vierzeiligkeit willen sogar 'methodisch' gefordert werden. Ausonius z. B. ep. 15 (7) schliesst mit Asclepiadeen v. 36—56, aus denen sich die schönsten vierzeiligen Sinnstrophen herstellen liessen mit Tilgung eines Verses zwischen 48 und 52; Claudian fescenn. de nuptiis Honor. 4 zählt 36+1 Asclepiadeen mit periodischem Satzschluss am Versende, aber darum wird doch niemand hier einen Vers streichen wollen. Bei Horaz dagegen herrscht nun einmal das 'Gesetz' mit unbeugsamer Notwendigkeit, und dieselben Leute, denen z. B. c. 1, 1 als unantastbar gilt, werden bei c. 4, 8 wild und ungebärdig. Oder sollten etwa für das 4. Buch der Oden andere Gesetze gelten, sollte er sich dafür eine andere Theorie zurechtgelegt haben, wie er hier in vielen Stücken ja anders verfährt als in den 3 ersten Büchern, in manchem strenger, in anderm scheinbar freier? Er könnte doch die Vierzeiligkeit inzwischen als Fessel empfunden und darum wieder aufgegeben haben, wie er sie in den Epoden noch nicht hat, wo, abgesehen von dem letzten stichischen Gedicht, genau die Hälfte eine durch 4 teilbare Verszahl hat, die andere Hälfte nicht. Aber das ist undenkbar, denn das ist eben der Unterschied zwischen Oden und Epoden, und alle übrigen Oden des 4. Buches sind ja auch hübsch vierzeilig — also im 4. Buch gerade die 8. Ode sollte davon allein Ausnahme machen! Die h. 4 muss doch nach allem für Horaz eine magische Bedeutung gehabt haben. Leider hat es noch niemand 'entdeckt', dass die vielbesprochene Gesamtzahl aller Oden der 3 ersten Bücher, die sich nun einmal dem philiströsen Dezimalschema nicht fügen will (vgl. zuletzt F. Vollmer Philol. Suppl. 10, 280 [87]), auch nichts anderes sein kann als ein Symbol des Vierzeilengesetzes, das uns Horaz damit gewissermassen selbst bezeugt: es sind 38 + 20 + 30 d. i. in Summa genau 88 Oden, doch offenbar = 4 × 2 × 11, was also auch in der Stellung von 4, 8 zumal bei seiner Beziehung zu der Sammlung der 88 Oden sich nochmals deutlich wiederspiegelt. Das kann unmöglich Zufall sein, und welch geheimnisvolle Rolle neben der 4 speziell nun auch die 11 in seinem Dichterleben gespielt haben muss, deren Kenntnis uns gewiss noch manches Rätsel seiner innersten Natur enthüllen würde, zeigt folgendes: 11 Musteroden hat er als verschiedene Typen seiner metrischen Kunst an die Spitze seiner Carmina gestellt, das ist eine heutzutage allgemein anerkannte Tatsache, jedoch wiederum noch nicht 'entdeckt' ist es, dass in den 88 Oden das Sapphische Metrum 22 mal, das Alcäische 'beinahe' 33 mal (32 mal) enthalten ist — das 33. kann ja nur ein 'Interpolator' durch ein anderes Metrum ersetzt haben; und in diesen beiden Hauptmetra bilden 11 silbler den Grundstock — die schönste Isometrie also, die weiter zu verfolgen ich den modernen Zahlenmystikern empfehle; auch mit den Verssummen der Oden lassen sich die hübschesten Kartenhäuser bauen, so leicht wie weiland die Responsionskunststückchen, und für die Quaternionentheorie wäre es ja nicht einmal so schwer, den Anschluss an 'ein antikes Lehrgebäude der Philologie' zu finden.

Wo Zahlen beweisen, pflegt die Vernunft zu schweigen. Wie kann man nur durch den Glauben an die Zahl, durch die Superstition des Vierzeilengesetzes, ohne

nach seiner wahren Bedeutung zu fragen, sich so um den gesunden Menschenverstand bringen lassen? Mit einigem Scharfsinn kann man ja gewiss ein Gedicht von 34 Zeilen, zumal wenn man es nicht ganz versteht, durch Auswerfen von 2 Versen so zurechtschnitzen, dass Vierzeiligkeit herauskommt, und wer einen Fälscher sucht, hat ihn auch immer noch gefunden, aber wie man die Verse auch abteilt, Strophen sind das nimmer, und eine Torheit ist es, an solche Pseudo-Strophen der Vierzeiligkeit zuliebe so viel Scharfsinn zu verschwenden. Das Gedicht ist und bleibt stichisch nach seinem ganzen Stil und Rhythmus — danach fragt auch niemand, was soll denn aber die Vierzeiligkeit überhaupt? Vierzeilengesetz hin, Vierzeilengesetz her, so lässt sich noch lange prinzipiell und oberflächlich drum herum reden und disputieren, das hilft alles nichts, statt einfach zu sagen: *Donarem pateras* hat 34 Verse, also ist es nicht durch 4 teilbar, also besteht es nicht aus Strophen, also hat das Gesetz eine Ausnahme, warum also ist es Ausnahme, woran liegt das, an der zu generellen Fassung des Gesetzes, oder an besonderen Bedingungen des Einzelfalls? So wenigstens pflegen wir auf allen Forschungsgebieten der Natur- und der Geisteswissenschaften die allgemeine empirische Beobachtung durch die Analyse der Spezialfälle zu präzisieren, um zu einer Erkenntnis der Ursachen der Gesetzmässigkeit zu gelangen. Was Vierzeiligkeit d. h. Strophen im Horaz sind und allein bedeuten können, wissen wir jetzt, auch dass Horaz in einzelnen seiner Carmina mit bewusster Absicht Strophen vermieden hat. Weitere Überlegungen sind unnötig: an der notorischen und inzwischen als intakt erkannten Ausnahme wird sich zeigen müssen, ob wir die Vierzeiligkeit im Sinne des Dichters richtig aufgefasst haben oder nicht, *Donarem pateras* wird für die Entscheidung der ganzen Frage die Probe liefern.

Vieler Worte bedarf es auch hier nicht mehr. Was war doch Inhalt und Absicht des Gedichtes? Ein poetisches Briefchen an Censorinus sahen wir war's, dazu bestimmt, ein Dedikationsexemplar der drei Bücher Carmina zu begleiten — wer in aller Welt mag sich das jetzt noch gesungen denken, gesungen vom *Romanae fidicen lyrae*, denn wenigstens die Vorstellbarkeit eines solchen Gesangsvortrags müsste doch durch den Inhalt gegeben oder zugelassen sein, das wäre die einzig mögliche Voraussetzung für ein strophisches Gedicht. Das ist hier einfach absurd; ein Gedicht, das nach seiner ganzen Anlage keinen eignen Inhalt hat, für sich allein gar nicht gedacht, geschweige denn gesungen werden kann, braucht nicht, vielmehr darf gar nicht strophisch abgefasst sein und wäre es auch nicht, auch wenn es statt 34 zufällig 32 oder 36 Verse hätte, so wenig wie *Exegi monumentum* mit seinen 16 Versen. Das sind Dinge, die bei einem in hergebrachten Formen gedankenlos weiterarbeitenden Epigonen begreiflich wären, nicht bei Horaz, der selbst in *Maecenas, a. e. r.* innerhalb eines und desselben Gedichtes den rhythmischen Unterschied zwischen lyrischem Carmen und Epistel noch so scharf gewahrt hat. Das wäre bei diesem Gedicht, das doch nur Beilage zu einem Exemplar der Carmina ist, gerade so ungereimt, wie wenn man sich das andere Begleitschreiben in Musik gesetzt denken wollte, das sich von dem unseren nur durch das Metrum unterscheidet, epist. 1, 13 in 19 Hexametern, worin er einen Freund bittet, ein Exemplar seiner

Carmina dem Augustus zu überbringen, oder wenn man gar die analoge Epistel 1, 20 *ad librum suum,* weil sie 28 Verse zählt, in 7 Strophen mit den obligaten 'Verzahnungen' zu zerlegen versuchte. *Donarem pateras* ist eben nach seinem litterarischen Genus eine Epistel und keine Ode, wenn sie auch unter den Carmina steht und als Begleitgedicht zu den Carmina im selben Versmass geschrieben ist wie Prolog 1, 1 und Epilog 3, 30, die auch keine einfachen Carmina sind, weil sie nur äusserlich als Widmung und Abschluss zur Sammlung der Carmina gehören. Auch der Form nach ist es eine Epistel. Dass die ganze Ankündigung seiner Dedikation im leichten, spielenden Plauderton, mit Wendungen wie *divite me scilicet artium,* nicht 'melisch' ist, das zu empfinden bedarf es keines besondern Stilgefühls; hernach, wo der Dichter warm wird, nimmt es einen höhern Schwung, ohne jedoch darum strophenförmig zu werden oder in einen lyrischen Ton zu verfallen. Ein gewisser Parallelismus zeigt sich wohl im ersten Teil, aber mehr in Verspaaren als in Strophen, *Donarem pateras ... donarem tripodas, sed non haec mihi vis ... gaudes carminibus*; wie strophisch lässt sich auch der zweite Teil an, *non incisa notis ... non incendia,* aber wie V. 4/5 gebunden sind, so hält die V. 20/21 ein *neque* am Versende zusammen, wie es so nirgends sonst sich findet, und von da ab hört überhaupt jede Gliederung der Art auf, wie sie im lyrischen Teile von c. 1, 1 klar hervortritt. Dagegen fallen die gleichen Vershälften auf in V. 3—5. 11—13, dazu die ungewöhnlich häufigen gleichen Versschlüsse in aufeinanderfolgenden Versen, *et* vor der Cäsur in 14 und 26, die Elision in der Cäsur u. a. m., wer will, mag auch das Fehlen der Cäsur in *Carthaginis* mit auf diese Rechnung setzen, obwohl es durch das Zitat vollständig erklärt ist und auch durch den Namen hinreichend entschuldigt wäre (so nach Horaz' Vorgang Alphanus Migne 147, 1241 n. 24 *extollens Cathari|nae niveum decus*). Die Intonation weist von Anfang an deutlich zurück auf die epistelartigen Widmungsverse der Ode an Maecenas:

Donarem pateras grataque commodus ..
donarem tripodas, praemia fortium
= *Maecenas, atavis edite regibus ...*
sublimi feriam sidera vertice,

wie denn auch an sich diese spezielle Widmung eines Exemplars an Censorinus mit der allgemeinen Widmung der Odenbücher an Maecenas sich nahe berührt, daher auch im einzelnen noch mehrfache Anklänge, wie 3 *praemia fortium* ~ 1, 1, 29 *praemia frontium,* 25 *fluctibus Aeacum* ~ 1, 1, 15 *fluctibus Africum,* 32 *quassas .. rates* ~ 1, 1, 17 *rates | quassas.* Überhaupt gehören die drei bei der Behandlung des Vierzeilengesetzes immer wieder in erster Linie zu besprechenden Gedichte aufs engste zusammen, die Widmung an Maecenas mit der Schilderung seiner Neigung zur Poesie, der Epilog mit der stolzen Verkündigung des errungenen Erfolges und die Dedikation an Censorinus mit dem Lob der Poesie in Form einer Ehrenrettung des Ennius. Jene beiden umrahmen die Sammlung der drei Odenbücher, dies letztere ist, für den Anfang oder Schluss des 4. Buches kaum geeignet, dafür mit unverkennbarer Absicht genau in die Mitte der

15 Oden dieses Buches gestellt, und diese bevorzugte Stellung hat z. B. auch Ovid beachtet, wenn er ex Ponto 4, 8 gerade auf unser c. 4, 8 deutlich Bezug nimmt. Aber reine Oden sind sie alle drei nicht, und eben darum hat Horaz dafür in allen diesen Fällen dieselben stichischen Asclepiadeen gewählt, schwerlich nach Alexandrinischem Vorbild, ich möchte vielmehr glauben, stichische Asclepiadeen seien auch schon bei den Lesbischen Lyrikern das übliche Dedikationsmetrum gewesen. Es ist jedenfalls ein fein empfundener Unterschied und für Horaz unter allen Umständen wohlerwogene künstlerische Absicht, dass, wenn die 'Lieder' zum Buche vereinigt, buchmässig publiziert werden, die zur Buchform gehörigen Widmungs- und Geleitgedichte formell anders behandelt, nicht melisch, sondern rezitativ gehalten werden. Wie dem aber auch sei, das eine ist sicher, *Donarem pateras*, das Gedicht, um das es sich hier insbesondere handelt, ist weder dem Inhalt noch der Form nach ein 'lyrisches' Gedicht, ist darum weder strophisch noch vierzeilig gebaut, ist also auch mit seinen 34 Versen keine Ausnahme von der Regel, weil es einfach gar nicht unter die Regel fällt, die nur für strophisch abzufassende 'Lieder' Sinn und Geltung hat. Und damit ist nun endlich auch die letzte Schwierigkeit des so viel und so schlimm behandelten Gedichts beseitigt, die einzige 'Ausnahme' vom 'Vierzeilengesetz' auch nach dieser Seite vollständig aufgeklärt, ohne Annahme von Lücken oder Interpolationen — so löst sich eine Schwierigkeit nach der andern auf, wenn man sie nur recht zu fassen sucht, statt sich mit halben Erklärungen zu begnügen oder sie gewaltsam zu durchhauen, und so wird, was unverständlich schien, durch richtige Interpretation vielmehr zum Ausgangspunkt besseren Verständnisses und meist auch weiterer Erkenntnis. — Von *Donarem pateras* aber können wir jetzt, nachdem es nach allen Richtungen vollständig untersucht und ein Zweifel wohl nicht mehr übrig geblieben ist, ohne weitere Umstände definitiven Abschied nehmen.

Mit der Erklärung dieses Gedichts ist nunmehr auch endgültig bewiesen, dass Horaz ein solches Gesetz, wie es Meineke in seinen Oden entdeckt zu haben glaubte, selbst nicht gekannt hat. Das Vierzeilengesetz, wonach alle Oden des Horaz aus vierzeiligen Strophen bestehen sollen, ist unwiderruflich dahin und wird wohl so leicht nicht wieder von den Toten auferstehen. Wie viel auch sonst davon übrig bleiben mag, die bisherigen Beispiele reichen hin zu einem vollständigen Verdikt. Mögen auch alle Oden bis auf eine aus einer durch 4 teilbaren Anzahl von Versen bestehen, an *Donarem pateras* scheitert das Gesetz, diese eine nunmehr von allem Verdacht befreite, durch und durch einwandfreie 'Ausnahme' nimmt ihm dadurch, dass sie zum Glück zufällig 34 Verse zählt, den letzten Rest einer schematischen Gemeingültigkeit. So hübsch die Beobachtung im übrigen auch war, die Aufstellung des Gesetzes war dennoch eine Verirrung, und es war übereilt, die Entdeckung der Teilbarkeit durch 4, auch wo sie zutrifft, sofort in vierzeilige Strophen umzusetzen — für die Gedichte in reinen Asclepiadei minores sind solche Strophen jedenfalls schon ausgeschlossen. Dass die Vierzeiligkeit in irgend einer Weise mit Strophenbau zusammenhängt, ist freilich selbstverständlich, und was Strophen an sich bedeuteten, wäre wohl niemand zweifelhaft

gewesen. Aber weil man die Sache von vornherein nicht am richtigen Ende angefasst und, statt von strophischer Komposition auszugehen, infolge der Entdeckung der Vierzeiligkeit das Sekundäre an der Erscheinung zugrunde gelegt und so das Gesetz auf falscher Basis formuliert hatte, ist es unter den Händen der Philister des Prinzips zur mechanischen Auszählung geworden; und nachdem einmal die Vierzahl Gesetz geworden, hat man es überspannt, was sich nicht fügen wollte, gewaltsam hineingezwängt und durch die Konsequenz einmal wieder wie so oft das Prinzip zu Tode gehetzt. Nicht ohne Stolz hat man wiederholt Meineke's Entdeckung eine Wendung in der Horazkritik genannt, durch die der subjektiven Kritik Peerlkamp'schen Angedenkens ein Riegel vorgeschoben worden sei — der kritiklosen Gleichmacherei hat sie Tür und Tor geöffnet. 'Credendi uberrimus fons perpetua iteratio est, nec quidquam tam falsum aut absurdum invenias, quod semper et ubique auditum non verum esse credatur' beginnt Hermann seine Dissertatio de Horatii primo carmine. Auch an die Meineke'schen Strophen haben wir uns nachgerade so gewöhnt gehabt, dass man ihre Absonderlichkeit und Unnatur kaum mehr empfand. Zwar hat das Gesetz von Anfang an neben Anhängern auch Gegner gefunden, aber die ziffermässig festgestellte Tatsache schien nun einmal nicht zu bestreiten, und andererseits hat man auch in der Diskussion, wie das zu gehen pflegt, den entscheidenden Punkt, dem ewigen Gefackel ein Ende zu machen, immer wieder übersehen. Nicht indem man nach beliebter Manier mit vagen Möglichkeiten ein Stück nach dem andern anzweifelt und wegnörgelt, lässt sich ein an sich so einleuchtendes Gesetz widerlegen, sondern nur durch Aufzeigen seiner prinzipiellen Grundlage verbunden mit einer auch dafür unerlässlichen, streng philologischen Interpretation der Einzelfälle. Auf diesem Wege allein kommt man dazu, den wahren Sinn und den eigentlichen Grund des Gesetzes zu erkennen und damit zugleich die natürlichen Grenzen seines Geltungsbereiches; sieht man sich danach das einzelne an, die wirklichen und die scheinbaren Ausnahmen, so erklären sie sich dann meist ganz von selbst und lassen das Wesen des Gesetzes nur um so schärfer hervortreten. Hätte man zuerst das Prinzip des Strophenbaues untersucht, so hätte die Beobachtung jener Gleichförmigkeit, wie sie sich in der nahezu ausnahmslosen Vierzeiligkeit kundgibt, zu einer bessern Würdigung der poetischen Kunst des Horaz führen können; so aber hat sie das tiefere Eindringen in das Wesen der Sache leider verschüttet. Aber auch das hat sein Gutes. Solange das Gesetz nun schon spukt, und so gross die Litteratur ist, die es im allgemeinen und im besondern (für c. 4, 8 z. B.) nach sich gezogen, besser als durch den Gegensatz zur traditionell gewordenen Auffassung und ihren Konsequenzen lässt sich heute die der Beobachtung zugrunde liegende und für Horazens Poesie wesentliche Tatsache nicht in das richtige Licht setzen: dass nämlich die Horazischen Gedichte lyrische Lieder sind, zur Leier zu singen oder als solche wenigstens zu denken, nach dem Vorbilde der alten griechischen Lyriker, deren Weise er nach Rom verpflanzen will, um so das römische Lied litterarisch fortzubilden in griechischer Einfachheit und Schönheit. Das ist der Kern der Sache, wie er sich für uns aus dem

Wesen der Strophik, die aller Vierzeiligkeit zugrunde liegt, ergeben hat, und was durch die Untersuchung nichtstrophischer Gedichte mit um so grösserer Deutlichkeit zutage getreten ist. Die Strophen, wie sie seit Meineke rein äusserlich nach dem Vierzeilengesetz abgeteilt werden, müssen also wieder aus dem Horaz heraus; sie haben mit dem Gesetze selbst keine Existenzberechtigung mehr und sind nicht darum länger zu dulden, weil sie nun schon so lange üblich gewesen sind. Es ist Zeit, Wissenschaft und Schule von dieser Gedankenlossigkeit und diesem Vorurteil zu befreien und dafür ein besseres Verständnis der Strophen und der Lieder des Horaz anzubahnen. Das Vierzeilengesetz ist hin, als wertvolleren Ersatz dafür haben wir Horaz als echten römischen 'Lyriker' wiedergewonnen, und für die Erkenntnis seiner Kunst gerade nach der Seite, die ihm das höchste war, ist wenigstens die Bahn wieder frei gemacht. Schon die bisherigen Beispiele haben gezeigt, dass von dieser Kunst mehr im Horaz steckt, als wir ahnten, und dass wer Horaz verstehen will, nicht im Namen des Gesetzes mit rauher Faust zugreifen darf. Und weil es die dichterische Ehre des Horaz gilt, habe ich es mit solchem Nachdruck, planiore stilo, nicht bloss für eilige Leser geschrieben; vielleicht wiegt die Mühe um eine streng methodische Entwicklung des Problems einige philologische Kuriositäten auf oder einen umgestürzten Zettelkasten.

Ein Gesetz also ist die Vierzeiligkeit nicht, sie ist für Horaz weder äusserer Zwang noch innere Notwendigkeit, und, so gefasst, auch keine Schranke der Interpretation mehr; wesentlich für die Carmina ist die Strophenform, aber es gibt unter den Carmina einige Gedichte, die nicht oder nicht rein strophisch und auch nicht vierzeilig sind, weil sie nach des Dichters Absicht keine Oden sind. Tritt äusserliche Vierzeiligkeit auch bei solchen Gedichten hinzu (wie z. B. bei 3, 30), so ist das höchstens eine gewisse natürliche Analogie, die sich bei dem Gesamtcharakter der Lieder, wie er durch die Sapphischen und Alcäischen und andern an sich vierzeiligen Strophen gegeben ist, von selbst einstellt, eine bewusste oder unbewusste äussere Symmetrie, die harmonisch wirkt, aber mit dem Wesen der Sache nichts zu tun hat und kein Argument ist gegen die Richtigkeit der Grundauffassung. Wer am Buchstaben des Gesetzes klebt und lieber ein 'glattes' Resultat verlangt, als sich in die besonderen Verhältnisse solcher Fälle hineinzudenken, für den wird auch die ratio des Gesetzes ewig im dunkeln bleiben. Das Gesetz hat seinen guten Grund und eben darum seine Ausnahmen, das ist die zum Carmen lyricum unbedingt erforderliche strophische Komposition. Sie ist der Grund etwaiger Vierzeiligkeit, schliesst sie aber nicht einmal mit Notwendigkeit in sich. Strophen können aus einer beliebigen gleichen Anzahl von Versen bestehen, und nachdem wir die sämtlichen Gedichte in stichischen Asclepiadei minores als nicht oder nicht rein strophisch erkannt haben, ist auch für alle übrigen monostichischen und distichischen Gedichte trotz ihrer Vierteiligkeit die Entscheidung, ob sie alle Oden sind und wie viel Zeilen ihre Strophen zählen, in keiner Weise mehr präjudiziert. Das muss vielmehr erst Gedicht um Gedicht im einzelnen untersucht und festgestellt werden. Das ist, ehrlich gestanden, nicht mehr ganz so einfach, wie man

sich das bisher denken konnte, wo das Vierzeilengesetz auf alle diese Fragen 'klipp und klar' dieselbe Antwort gab. Die einzige Epode (12), deren Metrum in den Oden wiederkehrt, hat 26 Verse, die entsprechenden Oden 1, 7 und 1, 28 bestehen sicher nicht aus vierzeiligen Strophen. Epodische Versmasse haben überhaupt auch für Strophen ihre eigne Struktur. Die metrische Theorie der Alten betrachtet disticha als dicola, und so ist Bergk in einem Hallischen Programm von 1863 (in den kleinen Schriften nicht abgedruckt) energisch für solche zweizeilige Strophen eingetreten, wie sie auch für die Vorbilder des Horaz bezeugt sind (c. 4, 8 z. B. würde darum aber doch astrophisch bleiben müssen); c. 3, 12 *Miserarum est* setzt man meist dreizeilig ab, und auf der 22. Philologenversammlung in Meissen 1863 (Verhandl. S. 143) hat man sich auch über zwei-, drei- und vierzeilige Strophen im Horaz unterhalten, ohne freilich eine sichere Entscheidung zu finden, seitdem aber ist es von zweizeiligen und ähnlichen Strophen allmählich wieder still geworden. Auch hier handelt es sich jedoch nicht um ein Gesetz der Zweizeiligkeit oder Vierzeiligkeit, sondern um das Prinzip der strophischen Komposition und ihren eigentlichen Grund, die Bestimmung der Lieder für (wirklichen oder gedachten) musikalischen Vortrag; das ist aber nur durch eingehendste Einzeluntersuchung eines jeden Gedichtes nach Inhalt und Form, Sprachbau und Tonführung festzustellen, und dann erst wird sich zeigen, ob die arithmetische Vierzeiligkeit aller weiteren Oden gegenüber den Epoden z. B. noch eine tiefere Bedeutung hat oder nicht. Den Formenschatz der Horazischen Lyrik, den ganzen Reichtum und die ganze Mannigfaltigkeit der Horazischen Sprache und Melodie zu analysieren ist die nächste und wichtigste Aufgabe der Horazerklärung; es muss sich z. B. mit aller Schärfe fassen lassen, was der Unterschied zwischen Iambi und Carmina sprachlich und stilistisch, metrisch und musikalisch zu bedeuten hat; wie die Oden im einzelnen strophisch abzusetzen sind, und ob alle gleich, ist nicht die erste Frage. Aber auch damit ist die Aufgabe noch nicht erschöpft. Auch dasselbe Metrum lässt verschiedene musikalische Behandlung zu, und auch der musikalische Aufbau der ganzen Oden ist nicht allemal derselbe; zwischen dem einfachsten Liedchen wie etwa 1, 10 *Mercuri* und dem immer wieder vergeblich als Wechselgesang konstruierten Carmen saeculare gibt es viele Stufen der Kompositionskunst bei Horaz. Wie endlich allgemein Stoff und Sprache und Metrum und Melodie sich bei ihm gegenseitig durchdringen, was z. B. Composita und Epitheta, Wortstellung oder Cäsur für den lyrischen Stil bedeuten, wie selbst seine metrischen Neuerungen durch den lyrischen Charakter seiner Oden bedingt sind, ja wie sogar die vielumstrittene, immer nur schematisch angefasste Anordnung der Oden damit aufs innigste zusammenhängt, und wie wir überhaupt zu einem tieferen Verständnis der Horazischen Kunst und seiner geschichtlichen Stellung als *lyricus vates* gelangen können, mit einem Worte 'Horazens poetische Sendung' ins rechte Licht zu stellen, das will ich, weil es zu weit ausholen muss, lieber einmal für sich aus dem Vollen zu behandeln versuchen, statt zum Schluss durch kurze Andeutungen über die Stropheneinteilung dieser oder jener weiteren Ode die Schleusen des Experiments zu öffnen und die eben durch die Kritik des Vierzeilengesetzes eingedämmten Fluten aufs neue zu entfesseln.